Núria López Lupiáñez

El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta

Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filosofía
de la Universidad de Barcelona el 6 de febrero de 2002

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

A. Tristan Tzara y la filosofía

Tzara y "nihilismo"

Esta tesis tiene como objeto de estudio el pensamiento de Tristan Tzara durante el periodo dadá, esto es, desde 1916 hasta 1923. Como se sabe bien, es un periodo especialmente interesante por el importante papel que en el movimiento dadá jugó Tzara quién, entre otras cosas, fue el redactor del conjunto de manifiestos más conocido del movimiento.

Esto nos plantea, inmediatamente, una pregunta: ¿cómo entender la relación entre Tzara y el movimiento dadá, o mejor dicho, entre la obra de Tzara y la idea de "Dadá"?[1] Naturalmente, no todo el pensamiento de Tzara se puede reducir a la palabra "Dadá", pero podemos afirmar que sí confluye en ella la mayor parte de sus reflexiones y de sus propuestas. Y no sólo en la etapa dadá, objeto de nuestro estudio, sino en toda su obra posterior. No sólo porque hasta el último momento de su vida, no cesará de intentar aclarar el impulso del movimiento dadá, sino que seguirá desarrollando este mismo impulso por su cuenta. Y es que si toda actividad creativa supone una idea,[2] en la palabra "Dadá" está contenida la idea directriz de toda la producción de Tzara. Esta idea, este impulso no es otro que el de unir arte y vida, el de liberar, al mismo tiempo, uno y otra de los límites que cada uno de ellos tienen al ser separados,

---

[1] En esta investigación, por razones de conveniencia, vamos a utilizar siempre el sustantivo "Dadá" en esta forma (con la "D" en mayúscula), mientras que Tzara mismo utiliza diversas formas: dada, Dada, DADA, *DADA*, **DADA**, <u>**DADA**</u> , etc. En cambio, como adjetivo, utilizaremos la forma "dadá", en minúsculas.

[2] Así, lo considera Gilles Deleuze: "l'idée ... traverse toutes activités créatrices. Créer c'est avoir une idée. Et puis c'est très difficile avoir une idée ... c'est rare ... Ça n'arrive pas tout les jours." En Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Abécédaire*, Vidéo Editions Montparnasse, 1996, "I comme Idée".

y de exponer las potencialidades o virtualidades que una tal unión suponen.[1] Desde este punto de vista, podemos considerar que nuestro objeto de investigación ocupa un lugar clave para la comprensión tanto de la obra entera de Tzara como del movimiento dadá, independientemente de la pertinencia de las líneas desplegadas en nuestra investigación.

Generalmente, Tzara y el movimiento dadá han compartido, hasta el momento, un destino común: el de ser considerados "nihilistas". Y han compartido este destino, sobre todo, en virtud de los escritos de Tzara (y en particular, de sus *Manifiestos*) que han sido tomados como sostén teórico del movimiento dadá. Han redundado y siguen redundando en este prejuicio no sólo los manuales de historia de arte, sino, incluso, la gran mayoría de la obra crítica específicamente dedicada a Dadá y a Tzara —apenas podemos mencionar autores que escapen claramente a este lugar común, entre los cuales los más sobresalientes serían Won Ko, quien se propone disolver el presunto nihilismo de Tzara en el pensamiento oriental,[2] y Marc Dachy. Este último, con razón, intenta liberar a Dadá del esquema dialéctico en el que históricamente ha sido situado a causa del surgimiento del surrealismo —es

---

[1] "Le rapport entre l'art et la vie" —dirá Tzara recordando su época dadá— "fut en réalité bien plus complexe, mais, en définitive, c'est à ce schéma que l'on peut réduire le sens de nos manifestations d'alors." (*O.C.*, t. 5, p. 403). Respecto a esta idea de unir arte y vida, Hauser nos dice: "El criterio esencial de una vanguardia auténtica estriba, sin embargo, en la demanda de romper las barreras que separan la vida del arte.", pero parece que Dadá no encaja en ello plenamente, pues este autor subraya el "nihilismo del movimiento *dada*." (Arnold Hauser, *Sociología del arte*, vol. 5, Ed. Labor, Barcelona, 1973, pp. 859 y 858 respectivamente). En cualquier caso, nos topamos siempre con esta calificación que cierra el camino a una verdadera comprensión del carácter vital de Dadá, y de cómo éste llega a esa unión de arte y vida.

[2] Won Ko, *Buddhist Elements in Dada. A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and their Fellow Poets,* New York University Press, 1977. Es interesante resaltar a este respecto la perspectiva de la figura más importante de Dadá en Japón: Shinkichi Takahashi. Autor muy cercano al zen, Takahashi, nos da una versión positiva de frases proclives a ser interpretadas como marcas indiscutibles del nihilismo de Tzara. Así, citando una frase del "Manifeste Dada 1918" (a través del cual conoció Dadá), dice: "Dadá no es nada, nada —no significa nada", dijo Tzara. Hay una idea de vacío en el fondo, pero no es nihilismo." Antes de ver un nihilismo, ve el rastro del budismo. (Shinkichi Takahashi, "Dada to zen" ["Dadá y el zen", en japonés], en la revista *Eureka*, vol. 11-4, Tokio, 1979, p. 14). Como bien afirma Ko, Takahashi, verá en Tzara un "espíritu budista tolerante" y en el "Dadá una especie de restauración del budismo". (Ko, *Buddhist Elements in Dada, op. cit.* p. 88). Como veremos más adelante, esta línea de investigación no es tan extraña como puede parecer, dado el interés de Tzara en el pensamiento oriental y en el pensamiento no occidental en general.

decir, se ha considerado a Dadá como “negativo” desde el punto de vista del surrealismo que se supone “positivo”—, y así sacar a la luz los aspectos propiamente positivos del dadaísmo.[1] Pero, sin duda, quien ha hecho el trabajo más consistente en este sentido, es Rita Eder, al considerar el pensamiento de Ball —y parte de Dadá— a la luz de su relación con Nietzsche. Así, nos dice por ejemplo: “Un análisis de la filosofía de Nietzsche aclara la complejidad que se encuentra bajo el aparente nihilismo de los dadaístas.”[2] Por nuestra parte, precisamente, uno de los objetivos principales de esta tesis es aclarar, desde nuestro punto de vista, lo plenamente afirmativo del pensamiento de Tzara tras su “negatividad” aparente.

Ciertamente, algunos textos de Tzara —sobre todo algunos de sus manifiestos— son fáciles, a primera vista, de conectar con la negatividad debido al carácter agresivo de la crítica contenida en ellos. Sin embargo, pensamos que esto no es más que una apariencia. El aspecto crítico de los manifiestos de Tzara, incluso en sus momentos más virulentos, es inseparable (e incluso, indiscernible) de su aspecto afirmativo. Por tanto, no sólo nos parece inadecuado el extraer únicamente ese aspecto supuestamente negativo y extenderlo a todo el manifiesto, sino que, en el caso de Tzara (como, por ejemplo, en el caso de Nietzsche), la crítica no puede entenderse simplemente como ejercicio negativo. En efecto, una lectura algo cuidadosa bastaría para ver que Tzara, al mismo tiempo que critica, afirma la vida, afirma la alegría y la fuerza para acabar con el régimen de miseria y de tristeza —enfermo, en una palabra— en que se hallan sumidas la cultura y sociedad de su tiempo. Por lo demás, si vamos a otros textos de Tzara —así los que componen su revista *Dada* como las conferencias—, encontraremos prácticamente la misma composición de elementos críticos y afirmativos; pues, durante el periodo dadá, Tzara no deja nunca de mantener estos dos elementos en activo. En este sentido, podemos afirmar que el pensamiento afirmativo de Tzara no es necesario buscarlo en otro lugar que en sus textos hechos públicos en su día,[3]

---

[1] Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté,* París, Gallimard, 1994. Véase sobre todo pp. 308-309.

[2] “Hugo Ball y la filosofía de Dadá” en *Dadá Documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 107.

[3] Esto nos lleva a preferir servirnos de la reproducción íntegra de su revista *Dada,* a los textos de dicha revista recogidos en las *Oeuvres Complètes*, ya que aquí sufren alguna modificación más o

incluyendo también los manifiestos, esto es, precisamente los textos que han servido comúnmente para "demostrar" el carácter "nihilista" de su pensamiento y en gran parte de Dadá.

Que Tzara rechace —con un rigor e insistencia inusitados— el estatuto mismo del arte tal y como aparece determinado por la sociedad y la cultura de su tiempo, y que tanto el arte como la sociedad y la cultura, dado su carácter enfermo, precisen de una "operación" es ciertamente un sorprendente diagnóstico realizado desde un movimiento artístico. ¿Cómo un movimiento artístico puede ir tan lejos y rechazar el suelo mismo que pisa y sobre el que ejerce su arte? Sin embargo, precisamente para Tzara, el arte que no cuestiona de manera *radical* la función, el sentido del mismo en el conjunto de la cultura, y sobre todo, con respecto a la vida, no es plenamente arte, sino que es cómplice del estado general de cosas —estado que se caracteriza esencialmente por limitar la vida más que por acrecentarla. En síntesis, podemos decir que el aspecto destructivo de la obra de Tzara no proviene del supuesto nihilismo de su pensamiento, sino que, al contrario, se hace necesario precisamente para vencer el nihilismo inherente al arte, a la sociedad y la cultura de su época.[1]

Por otro lado, aparte de estos textos aparentemente negativos, existen momentos manifiestamente afirmativos en el pensamiento de Tzara durante el periodo dadaísta. Se trata de momentos que articularemos en torno a la noción de "lo cósmico". Esta noción contiene toda una concepción del mundo que implica un nuevo modo de relacionar al elemento humano con los otros elementos de la existencia.[2] Pero, en cualquier caso, como ya hemos dicho,

---

menos importante —como señalaremos más adelante— con respecto a la publicación original.

[1] Al parecer, el caso de Tzara no es el único que al denunciar el estado de cosas nihilista acaba siendo considerado nihilista: "Il est fréquent que l'on prenne pour adeptes du nihilisme les penseurs qui précisément le diagnostiquent, en dressent le tableau clinique et s'efforcent de le dépasser sans se contenter d'évacuer le problème du relativisme. Ce contresens têtu témoigne de la difficulté de renoncer à l'alternative dogmatique de la transcendance et du chaos." François Zourabichvili, *Deleuze: une philosophie de l'événement*, P.U.F, París, 1994, nota 1 de p. 55.

[2] Apuntemos que Elmer Peterson, aunque sigue aplicando la palabra nihilista a Tzara, reconoce el aspecto positivo de su idea de cósmico. Elmer Peterson, *Tristan Tzara, Dada and Surrational Theorist*, Rutgers University, New Brunswich (New Jersey), 1971, pp. 71-74.

consideramos que también los momentos críticos de los que está impregnada toda su obra durante este periodo, no son menos afirmativos. Esos momentos también son susceptibles de articulación, y en último extremo constituyen una parte esencial de lo que Tzara llama “dictadura del espíritu”. En esta última, la invitación a destruir lo que en nosotros y en la cultura hay de caduco, convencional y rígido nos parece parte fundamental del proceso de afirmación de la vida, y de un arte para la vida, o en otras palabras, de un “arte para la diversidad cósmica”.[1]

Arte y filosofía: influencias de Nietzsche y Bergson

A nuestro parecer, uno de los elementos que ayudaron a consolidar, de alguna manera, esta *lectura* parcial (o prejuicio, simplemente) de reconocer en el dadaísmo sólo su parte destructiva, es un cierto *determinismo histórico*, desde el cual Dadá —movimiento que se considera agresivamente opuesto a la guerra— se comprende única y exclusivamente como fenómeno derivado de la primera guerra mundial. En una palabra, Dadá sería una simple reacción a la guerra. El hecho de que naciera en plena guerra mundial y en un país neutral reafirmó esa idea. Y no es extraño que desde este punto de vista se haga extremadamente difícil ver algo más en el movimiento dadá y en Tzara.

Por nuestra parte, no reduciremos al mínimo el valor de la guerra, como en algún caso se ha hecho, lo que nos conduciría a otra lectura parcial.[2] Pero lo cierto es que la guerra no explica todo el movimiento dadá, ni su aspecto crítico ni su producción artística y literaria; la guerra podría considerarse, eso sí, como detonante del movimiento, pero de ningún modo un factor determinante. Tal vez el problema del determinismo histórico sea,

---

[1] *Dada Zürich-Paris, 1916-1922: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe*, Jean Michel Place, París, 1981, p. 135.

[2] Así Werner Haftmann: “However, the basic impulse of Dada is not despair and protest but a rebellious feeling of joy inspired by new discoveries ... Dada’s aggressiveness is not the rage of the slave against his chains, but springs from a sensation of total freedom. ... This very fact would suggest that Dada was not the consequence of political events, but an event in cultural history that would probably have taken place even if there had been no war and no revolutions.”, “Postscript” en H. Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, Londres, 1965, p. 216.

paradójicamente, su falta de la historia (no necesariamente de la Historia mundial): los dadaístas vivieron la guerra, pero también otros "devenires" —otras historias, hasta cierto punto independientes, como la del pensamiento. En el caso de Dadá, pensamos que esta última no sólo habría que considerarla realmente como importante, sino incluso como decisoria. La misma actitud de Dadá y de Tzara frente a la guerra corrobora este punto: ellos no la veían como un hecho aislado sino como una consecuencia de una cultura enferma —diagnosis imposible de realizar sin participar ya de una determinada corriente de pensamiento de su tiempo.[1]

A este respecto, cabría señalar la importancia manifiesta de la filosofía en los movimientos que preceden inmediatamente a Dadá. Sobre todo, la importancia de la filosofía de Nietzsche y de Bergson, dos filósofos que en la época tenían una gran celebridad.[2] Si bien, las obras de estos filósofos dieron lugar a violentos debates políticos y religiosos,[3] en el campo artístico dieron lugar a fértiles experiencias. Veamos rápidamente algunas de estas influencias positivas, a través de la bibliografía existente —ciertamente escasa— sobre el

---

[1] De ahí que Tzara minimice en algunos casos la guerra. Así anuncia su revista diciendo: "elle n'a aucune relation avec la guerre et tente une activité moderne internationale hi hi hi hi." (*O.C.*, t. 1, p. 494). Tzara comentará posteriormente la posición de los dadaístas respecto a ella: "Nous étions résolument contre la guerre sans pour cela tomber dans les faciles pièges du pacifisme utopique. Nous savions qu'on ne pouvait supprimer la guerre qu'en en extirpant les racines. L'impatience de vivre était grande, le dégoût s'appliquait à toutes les formes de la civilisation dite moderne, à son fondement même, à la logique, au langage". *O.C.*, t. 5, p. 400.

[2] La obra de Nietzsche conoció a principios de siglo tiradas excepcionales; así "en Rusia hasta 1913 aparecieron no menos de 18 ediciones del *Zarathustra*". (Ernst Nolte, *Nietzsche y el nietzscheanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 272). Por otra parte, se realiza (entre 1901 y 1913) la edición en Leipzig de sus *Obras Completas*. La obra de Bergson alcanza también una gran celebridad: hacía 1914 sus obras principales fueron traducidas al ruso, polaco, alemán e inglés. (Mark Antliff, *Inventing Bergson. Cultural politics and the Parisian avant-garde*, Princeton University Press, New Jersey, 1993, p. 4). A la traducción de estas obras cabe añadir el numeroso público que asistía a sus conferencias. Bergson fue objeto de un verdadero "culto", como señala Mark Antliff (*ibíd).*

[3] Aunque el caso de Bergson no es tan conocido como el de Nietzsche, como muestra Mark Antliff en su obra, las discusiones no fueron menores. Desde 1905 hasta la guerra del 1914 su filosofía formaba parte de una controversia cultural. Esta controversia se intensificaba con la cuestión política, que afectaba desde anarquistas hasta católicos. Esto último hizo que la iglesia católica llegara a poner las obras de Bergson en la lista de los libros prohibidos en 1914. Antliff, *Inventing Bergson*. *op. cit*., p. 4.

tema.

Varios autores han destacado ya la influencia ejercida por Nietzsche —"acontecimiento" europeo antes de 1914—[1] en diversos artistas. Así en Gabriele D'Annunzio o André Gide, autores que expresaron tempranamente su entusiasmo por el pensamiento de Nietzsche.[2] Si estos escritores están influidos por el simbolismo, Nolte ve también una clara influencia de Nietzsche en Dimitri Mereschkowski, el "cofundador del simbolismo ruso".[3]

Algunos autores han señalado asimismo las resonancias nietzscheanas en la crítica del arte y en el individualismo anarquista de Guillaume Apollinaire.[4]

En Alemania, evidentemente, se deja ver también el influjo de la filosofía de Nietzsche. A este respecto, Nolte se refiere, por ejemplo, a un grupo de poetas relacionado con la *Freie Bühne*, revista considerada como "uno de los órganos principales de penetración del influjo de Nietzsche". En un manifiesto de esta revista, "se subraya « la grande, saludable y creadora convicción en el gran derecho fundamental del artista al desarrollo libre de la personalidad », así como se acentúa la « interna conexión entre arte y vida »."[5]

Se ha resaltado igualmente la influencia de Nietzsche en el expresionismo —y en general, en toda la cultura alemana y en la vanguardia—, como veremos en las siguientes citas de Paolo Bertetto y de Giulio Carlo Argan

---

[1] Nolte, *Nietzsche y el nietzscheanismo*, p. 270.

[2] En 1894 y 1899 respectivamente. Véase Nolte, *op. cit*., p. 273 y Eric Hollingsworth Deudon (*Nietzsche en France, L'Antichristianisme et la Critique, 1891-1915*, University Press of América, Washington, 1982, p. 56) respectivamente. Este último autor señala el entusiasmo de Gide por la "philosophie du dionysiaque".

[3] Nolte, *Nietzsche y el nietzscheanismo*, p. 275.

[4] Véase Antliff, *op. cit*. Sobre la crítica del arte, p. 63, y respecto al otro aspecto, pp. 137 y 208.

[5] Nolte, *op. cit*., pp. 254-255. Nolte también menciona a una figura importante del expresionismo, Kurt Hiller, el cual llegó a decir de Nietzsche que fue "el hombre más grande de los últimos dos milenios" (p. 252). Hiller afirma que que una "végétativité sans domination, sera possible grâce a l'aristocratie de l'esprit, qui n'a encore jamais été réalisée" (citado por Sabine Wolf en nota 21 de Richard Huelsenbeck, *En avant Dada. La histoire du dadaïsme*, Éditions Allia, París, 1983, p. 37). Este autor fue atacado por algunos dadaístas alemanes por su teoría del "mejoramiento".

respectivamente, citas en las que se mencionan a dos artistas dadaístas, Hugo Ball y Max Ernst:

> Ball era fortemente influenzato dall'espressionismo, e, come tutta la cultura espressionista, da Nietzsche. ... E, d'altra parte, Nietzsche e la sua critica dei valori costituiscono un punto di riferimento essenziale di tutta l'avanguardia.[1]

> La cultura de Ernst tiene un origen romántico, y posteriormente pasa a través de Nietzsche, cuyo pensamiento domina la cultura alemana de las dos primeras décadas del siglo.[2]

Respecto a la influencia de Bergson en el campo artístico, ésta no puede considerarse mucho menor. Precisamente, en la obra *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930*, podemos leer: “Bergson’s ideas exercised an influence on twentieth-century European literature second only to Nietzsche’s.”[3] Varios autores han puesto de relieve la influencia de Bergson sobre los movimientos de vanguardia.

Así, Mark Antliff advierte que la historia del arte trata aún a Bergson como una figura marginal de la cultura, y en especial, no se le tiene en cuenta, en lo que respecta a la importancia de su pensamiento “en el reino de la innovación formal”.[4] Antliff, por su parte, destaca la influencia de Bergson en los movimientos artísticos siguientes: cubismo, futurismo, neosimbolismo, fauvismo, orfismo, y otros. Evidentemente, como señala el autor, el bergsonismo de estos movimientos es diferente (así el del cubismo y

---

[1] Paolo Bertetto, “Intensità e negazione. Sul discorso di Tristan Tzara”, *Rivista di estetica*, Turín, 1981, vol. 21, n.º 7, p. 94.

[2] Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos,* Akal, Madrid, 1991, p. 221. Señalaremos que Max Ernst, estuvo inscrito en “la universidad de Bonn en filosofía y psiquiatría” como nos dice Lara-Vinca Masini en la misma obra (p. 611). Y también que Ernst menciona a Nietzsche. También lo mencionan otros dadaístas: Tristan Tzara, Hugo Ball, Francis Picabia, Hans Richter, Raoul Hausmann y Hans Arp.

[3] Obra editada por M. Bradbury y J. McFarlane, Penguin Books, Londres, 1991, p. 614. Bergson, es un autor también mencionado por varios dadaístas, así por Picabia y Georges Ribemont-Dessaignes, además de Ball, como veremos en seguida.

[4] Antliff, *op. cit.*, p. 6.

futurismo).[1]

Esta influencia de Bergson sobre algunos movimientos de vanguardia —así el cubismo y el futurismo—, ya había sido señalada por Ivor Davies, quien habla tanto de la "adopción" de vocabulario o pasajes del filósofo, como del estilo o de ilustraciones gráficas, las cuales considera derivadas directamente de las obras y conferencias de Bergson:

> The terms "operation of thought"; "duration"; "fusion of objects"; "multiplicity of conscious states" and the method used by Picasso and Braque of representing different viewpoints simultaneously are suggested by Henri Bergson at the beginning of his first thesis "Time and Free Will" (1889).[2]

> Though this only indicates parallel affinities between Bergson's philosophy and Futurism and certain contemporary movements in art, other passages in "Time and Free Will" and more particularly "Creative Evolution" (1907) resemble the works and manifestations of these artists enough to conclude that they derived the conception of reality as movement from Bergson and that words, style and subjects of his graphic illustrations came to art direct from his text or from his popular lectures.[3]

Estos dos autores, Antliff y Davies, además, han resaltado que Bergson mismo se interesaba por el cubismo e incluso que lo apoyaba.[4]

Finalmente podemos subrayar que ya en el vocabulario de la obra *Du cubisme* realizada por los cubistas Metzinger y Gleizes, algunos autores han visto tanto resonancias bergsonianas como nietzscheanas.[5]

---

[1] Véanse las pp. 10-11. Este autor se propone poner también en evidencia el papel del bergsonismo en la política de los fauvistas, cubistas y futuristas.

[2] Ivor Davies, "Western european art forms influenced by Nietzsche and Bergson before 1914, particularly italian futurism and french orphism.", *Art International*, 19/3, marzo 1975, p. 49. Advertimos que *Time and Free Will* es la traducción inglesa de *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

[3] Davies, artículo citado, p. 50.

[4] Véase Antliff, p. 39 y Davies, p. 49 respectivamente.

[5] Véase Antliff, *op. cit.*, 63. Las resonancias nietzscheanas se complementan con las referencias directas a Nietzsche que hacen estos autores en 1911 (p. 197). Según Antliff el movimiento cubista

Los dadaístas y la filosofía

¿Qué ocurre con Dadá?[1] ¿Hay en Dadá, alguna alguna relación con estos filósofos? A este respecto es significativa la observación de Hugo Ball, el fundador del Cabaret Voltaire, medio donde nace Dadá: "À l'époque du Cabaret, nous nous sommes beaucoup intéressés à Bergson, y compris à son simultanéisme. Le résultat en fut un art de l'assemblage." [2]

El comentario de Ball nos hace entrever como la filosofía, para los dadaístas, no era sólo un punto más de esa experiencia colectiva inicial de Dadá, sino que a ella hace responsable de la dirección que tomaría su producción artística. Y esto no es de sorprender si tenemos en cuenta el interés común por la filosofía entre los considerados fundadores del movimiento: Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck y Marcel Janco. Así, Ball realizó estudios de filosofía terminando por realizar una disertación sobre Nietzsche.[3] Arp, en el seno de sus actividades creativas, no dejaba de

---

y los *Rhythmists*, sintentizaron la intuición bergsoniana con el concepto nietzscheano de voluntad. El último movimiento mencionado estableció también, según Antliff, una correlación entre las nociones de voluntad de poder y de poder creativo. Véanse pp. 147 y 197 respectivamente.

[1] Los dadaístas lógicamente vienen de alguna de las corrientes artísticas mencionadas. Sólo por citar a los integrantes del dadaísmo suizo: Ball, Huelsenbeck, Serner, Arp y Richter vienen del expresionismo. Tzara y Janco cuentan con influencias simbolistas. Sophie Taeuber viene de la abstracción "alors que la plupart des dadaïstes qui aboutiront à l'abstraction n'y viendront qu'après de nombreuses étapes". José Pierre, *Le Futurisme et le Dadaïsme*, Éditions Rencontre Laussane, París, 1966, p. 200.

[2] Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, *Journal 1913-1921*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1993, p. 251. La relación entre Dadá y la filosofía de Bergson ya fue puesta de relieve en la época como refiere Giovanni Lista: "critiques aussi éminents que F. Flora et G. Gori commencent à s'intéresser au dadaïsme, l'un mettant en cause le vitalisme bergsonien, l'autre associant à Bergson l'identité des contraires d'Hegel, Evola leur répond publiquement en citant, comme toujours, Tzara et Stirner." Si bien, el dadaísta italiano Julius Evola rechaza, como se ve en esta cita, la filiación de Dadá y Bergson, aplica a Tzara la terminología bergsoniana: "Dada, c'est vous, c'est votre donnée immédiate!" Giovanni Lista, "Tristan Tzara et le Dadaïsme italien", *Europe*, n.º 555-556, París, julio-agosto 1975, pp. 189 y 190 respectivamente.

[3] El título de esta disertación es *Eine Polemische Abhandlung zur Berteidung Nietzsche. Ein Beitrage zum Erneuverang Deutschlands* [Un tratado polémico en defensa de Nietzsche. Una contribución hacia la renovación de Alemania]**.** Rita Eder comenta esta disertación inédita y dice de

leer a los presocráticos.[1] La importancia de la filosofía para Huelsenbeck se deja ver en la siguiente frase: "o el dadaísmo se sitúa dentro de alguna tendencia del pensamiento moderno o pronto será olvidado".[2] Y finalmente, es innegable la profunda relación —aunque esta relación, a veces, resulte ser paradójica— que Tzara tuvo con la filosofía. De hecho, podríamos decir que sus años de juventud son marcados por su interés por la filosofía: se dice que ya en su época de liceo leía Nietzsche,[3] y en 1914, Tzara se inscribe en la

---

ella que "es fundamental para entender la vida y las ideas de Hugo Ball, pues se concentra en la crítica que Nietzsche realiza acerca de la sociedad europea y los valores morales sobre los que ésta reposa. Para Ball, la lección fundamental de Nietzsche, descansa en la destrucción de la moralidad y la substitución de ella por un concepto dionisiaco del arte y de la vida." Rita Eder en "Hugo Ball y la filosofía de Dadá", p. 68.

[1] "Le livre de Diehl contenant les fragments de la philosophie présocratique ... m'accompagnent depuis des années." (Jean Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Gallimard, París, 1966, p. 446. Arp podría referirse a la obra de Hermann Diels, *Die fragmente der vorsokratiker*, aparecida por primera vez en 1903). Su interés y contacto con la filosofía es asimismo anterior a la formación del movimiento dadá: Arp nos dice que entre los años 1908 y 1910, se dedicaba a la filosofía en su tiempo libre (*ibíd.*, p. 327).

[2] Richard Huelsenbeck, "Dada and Existentialism" (1957) en *Dada. Monograph of a movement* (Marcel Janco, Hans Bollinger coeditores), Willy Verkauf, New York, Londres, 1975, p. 31). Huelsenbeck mismo realiza por su parte ese esfuerzo en el ensayo del que ha sido extraída esta cita. Cabe resaltar que en 1920, Huelsenbeck ya decía, en una obra colectiva dadaísta editada por él, que "Dada est le grand phénomène parallèle aux philosophies relativistes de notre temps." (*Almanach Dada*, París, Champ Libre, 1980, p. 165). En su obra, *En avant Dada*, publicado también en 1920, Huelsenbeck, menciona a Nietzsche, a la vez que a la teoría de un estudioso del mismo, Salomon Friedlaender (seudónimo, Mynona), y a su obra *Schöpferische indifferenz* [La indiferencia creadora]. En *En avant Dada*, menciona también a Fichte y a Schopenhauer.

[3] Esta referencia biográfica de Tzara es mencionada por Akira Hamada en su obra *Tristan Tzara no yume no shigaku* ["La poética del sueño en Tristan Tzara", en japonés], Shichôsha, Tokio, 1999, p. 77. Se podría apuntar la posibilidad de que esta lectura tenga algo que ver con la elección de su definitivo y conocido seudónimo Tristan Tzara, seudónimo que invertido guarda una relevante semejanza sonora con el nombre "Zaratustra". Esta posibilidad, además de alguna otra, fue sugerida por Max Jacob a Tzara mismo como refiere Elmer Peterson, en "Tirez-pas sur le conferencier! Tristan Tzara and Marcel Duchamp" (en *Dada Surrealism* n.º 4, Queens College Press, New York, 1974, p. 63). Tzara parece no haber aclarado nunca este punto, quedando así su nombre en la misma indeterminación que la palabra "Dadá". (Señalaremos, no obstante, que no es sólo la sonoridad del nombre sino el estilo por el que Max Jacob, efectivamente escribió: "Naisance de un poète romain Tristan Tsara qui écrit dans ce style Tsara! Tsara! Tsara! Tsara! Tsara … Thoustra." En Francis Picabia, *391*, Pierre Belfond, París, 1975, p. 48). Respecto al conocimiento del pensamiento de Nietzsche por parte de Tzara ver también Ko, *Buddhist Elements in Dada*, pp. 23-24.

Facultad de Filosofía de Bucarest, al igual que hará un año después en Zurich. El testimonio de Tzara mismo, el cual habla de "algunos años perdidos en la filosofía",[1] no indica sino el recuerdo de su antiguo entusiasmo. Y no es sólo un recuerdo de primera juventud, como destaca Jacques Gaucheron:

> Après ses études secondaires, il s'oriente vers des travaux universitaires de mathématiques et de philosophie. Celle dernière, on le sait, prépare à l'esprit critique, nécessaire à la création, mais également, sur le plan humain, à la remise en question des « valeurs », qui la rendent suspecte, comme discipline, à tous les conservatismes. On sait que dès son arrivée en Suisse, il substitue l'activité poétique et dadaïste aux études philosophiques. Mais il en garde quelque chose, et dans le mode d'approche des problèmes et dans le ton.[2]

En realidad, como veremos, Tzara no rechaza toda filosofía y de hecho, como señalará su mujer, Greta Knutson, Tzara sigue leyendo a Nietzsche después de Dadá. Los libros de este autor, sobre todo los de su última etapa, son los libros preferidos de Tzara, según su testimonio.[3]

Que los fundadores del movimiento dadá, sobre todo Tzara y Ball, tuvieran un contacto tan significativo con la filosofía nos permite valorar Dadá como un movimiento con una profunda dimensión filosófica.[4] Y en este sentido, es

---

[1] Carta del 1 o 5 de marzo de 1919 a André Breton, publicada por Michel Sanouillet en *Dada à Paris*, Flammarion, París, 1993, p. 459. No deja de ser significativo que dos de los siete manifiestos dadaístas de Tzara estén presentados por el "Sr. AA el antifilósofo". En esta investigación se verá a qué se debe esta posición "antifilosófica" de Tzara.

[2] Jacques Gaucheron, "Esquisse pour un portrait", *Europe*, n.º 555-556, 1975, p. 50.

[3] Señalado por Anne-Marie Amiot, "Grains et issues: Age d'or, âge d'homme, âge approximatif", *Mélusine*, n.º VII, 1985, p. 134. Tzara y Greta Knutson se casan poco después de finalizada la experiencia dadá, en 1925. Al margen de esta referencia, Tzara menciona directamente a Nietzsche en sus escritos, tanto en el periodo dadá como posteriormente. Si tales alusiones no son frecuentes, ello no es significativo, puesto que Tzara se refiere directamente muy pocas veces a autores que no sean artistas contemporáneos.

[4] Ciertamente, estamos de acuerdo con Janco cuando dice que Dadá "It is not a philosophy either. Dada is, quite simply, a new conception", porque no pensamos que Dadá sea una filosofía (lo cual implicaría otro reduccionismo) sino que tiene una dimensión filosófica, es decir, que participa activamente en el desarrollo de las ideas de su tiempo. Por eso, convenimos con Janco mismo cuando dice que "Dada is a phase in the development of the modern mind". Marcel Janco, "Creative Dada" en *DADA. Monograph of a movement,* p.18.

sorprendente que la literatura secundaria sobre Dadá y Tzara no haya resaltado apenas su aspecto filosófico. A pesar de que algunos autores (como, por ejemplo, Sanouillet, además del ya mencionado Huelsenbeck) han expresado la necesidad de un acercamiento de este tipo, en nuestro conocimiento no se ha publicado ningún monográfico sobre la relación entre Dadá y la filosofía. Entre la escasa bibliografía sobre el tema, contaremos con el artículo ya mencionado de Eder en el que trata la relación entre la filosofía y Ball. Respecto a Tzara, podemos resaltar el trabajo de Won Ko que, como dijimos, conecta el pensamiento de Tzara con el pensamiento oriental, cosa que ya hizo por su parte el dadaísta japonés, Shinkichi Takahashi.[1] Asimismo, en un artículo, Paolo Bertetto relaciona directamente a Tzara y Nietzsche, pero, desafortunadamente para nosotros, con el fin de reafirmar el nihilismo (eso sí, "activo") de Tzara.[2]

Tzara, Nietzsche y Bergson

Sea como sea, es indudable la existencia de un componente filosófico en el pensamiento de Tzara. Y lo cierto es que muchos pasajes de la obra de Tzara, que parecen incomprensibles, se iluminan bastante si los relacionamos con algunas problemáticas y conceptos de los filósofos que Tzara conocía. Y entre ellos, nos ha parecido especialmente fructífero el relacionar y contrastar el pensamiento de Tzara con los dos filósofos ya mencionados: Nietzsche y Bergson.[3]

---

[1] El primero, en *Buddhist Elements in Dada*, toma sobre todo el budismo, aunque también algo del taoísmo como término comparativo, y el segundo, con el budismo zen en "Dada to zen" (*Eureka*, pp. 13-7).

[2] Véase "Intensità e negazione. Sul discorso di Tristan Tzara", *Rivista di estetica*, Turín, 1981, vol. 21, n.º 7, pp. 89-111. Cabe añadir que existen algunos trabajos que relacionan obras de Tzara con la filosofía. Entre estos resaltaremos el de Eléna Galtsova, "*Le Désespéranto*: utopie de l'écriture universelle chez Tzara et Breton" (*Mélusine*, n.º XVII, 1997, pp. 275-292), y el de Anne-Elaine Cliché, "La bouche pense. La parole impensable de *L'Homme approximatif* de Tristan Tzara" (*Mélusine*, n.º VIII, 1986, pp. 209-227). La primera se inspira en la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la segunda en Gaston Bachelard. En todo caso, estos artículos se refieren sobre todo a la obra de Tzara posterior al periodo dadá.

[3] Cabe añadir que existe otra corriente de pensamiento con la cual el Tzara dadaísta parece haber

¿Cómo, concretamente, el pensamiento de Tzara se cruza con el de Nietzsche y de Bergson? Para ver muy rápidamente sólo un aspecto de esta relación fecunda, tal vez nos convenga partir del siguiente comentario de Deleuze sobre la "voluntad de poder" en Nietzsche: "La volonté comme volonté de puissance a donc deux degrés extrêmes, deux états polaires de la vie, d'une part le vouloir-prendre ou vouloir-dominer, d'autre part le vouloir identique au devenir et à la métamorphose, « la vertu qui donne »."[1] A nuestro parecer, estos dos estados polares de la voluntad de poder son precisamente los que sirven mejor para caracterizar el pensamiento de Tzara tanto en su momento destructivo como en su momento afirmativo (y la indiscernibilidad de estos dos momentos). Por un lado, Tzara ataca al "querer dominar" en el campo que sea: religioso, social, artístico, intelectual, etc. El objetivo de su crítica es este: descubrir las estrategias de esa voluntad, que aparece enmascarada en el burgués, en el "filósofo" universitario, en el profeta, en el artista, el científico, etc. Por otra parte, ¿qué significaría para Tzara el otro grado extremo de la voluntad de poder: "el querer idéntico al devenir"? A nuestro parecer, "Dadá", tal como lo ve Tzara, no es otra cosa que la actualización de esta voluntad de poder: es, como insiste Tzara, un espíritu activo o libre, transparente o camaleónico, en devenir, metamorfosis, forma de vida.[2] De aquí que Tzara conciba Dadá como un espíritu que no se limita al

---

mantenido una relación íntima: el pensamiento oriental. En efecto, Tzara dice del maestro taoísta Chuang tzu que es "el primer dadaísta" (*O.C.*, t. 1, p. 566) y en la última etapa de Dadá, en 1922, dirá que Dadá es "más bien el retorno a una religión de indiferencia casi búdica" (*O.C.*, t. 1, p. 420). Afirmaciones como estas justifican sobradamente las consideraciones de Takahashi y Ko. Por nuestra parte, si subrayamos menos este aspecto del pensamiento de Tzara que su relación con Nietzsche y Bergson, es porque el encuentro del pensamiento de Tzara con estos dos filósofos, entre otras cosas, es, a nuestro parecer, el que prepara la posterior confluencia del pensamiento de Tzara y del pensamiento oriental. También Huelsenbeck relaciona Dadá y budismo en *Liquidé par Dada. Un trilogue entre êtres humains*, pieza inserta en Richard Huelsenbeck, *En avant Dada. L'histoire du dadaïsme*, París, Allia, 1983.

[1] Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L' Image-temps*, Editions de Minuit, París, 1985, p. 192 (nota 26).

[2] Después de Dadá, Tzara se referirá literalmente a dos formas de "voluntad de poder"; una negativa, encaminada a la dominación y destrucción, y otra positiva —más natural o "primitiva"— encaminada a impulsar y aumentar la potencia vital: "dans une volonté de puissance autre que celle de l'amour (la conquête par les guerres et la domination matérielle), une issue monstrueuse à l'élan primitif de l'homme qui consistait à engendrer la vie et à en augmenter la jouissance." En *Grains et issues*, *O.C.*, t. 3, p. 144.

movimiento artístico que lleva el nombre, aunque se aplique a él específicamente. Dadá se aplica a todos los individuos, pues Dadá, como dice Tzara, no es una cosa sino un estado de espíritu, y como tal está en todos los individuos. Podríamos decir que Dadá, más allá de un movimiento artístico, es un movimiento molecular del espíritu. En síntesis, Dadá, para Tzara, será un modo de afirmar la vida dos veces: una vez como crítica vital del "querer-dominar", y otra vez como un nuevo comienzo, como un movimiento encaminado a una plena afirmación del devenir de la vida misma. O, en otras palabras, es un estado de espíritu que primero selecciona, es decir, toma de la vida sólo lo que en ella hay ya de afirmativo, su riqueza inmanente, y luego la lleva a su máxima potencia o intensidad...

Así, pensamos que el pensamiento de Tzara se desarrolla en una fructuosa resonancia con algunas ideas claves de Nietzsche.[1] Sin embargo, cabe destacar en seguida que un acercamiento demasiado estrecho a Nietzsche nos puede llevar a una interpretación parcial, porque, como veremos en la parte que corresponda de la tesis, reconocemos en el pensamiento de Tzara una relación no menos fecunda con el pensamiento de Bergson. Así, por ejemplo, pensamos que en el rechazo de Tzara a lo mecánico, a lo solidificado, a todo lo que obstaculiza el contacto inmediato con la fluidez de la vida, con el devenir, hay una inspiración claramente bergsoniana —aunque esto de ningún modo excluye su probable compenetración con ciertas ideas nietzscheanas.

Si, sólo con el fin de indicar la orientación global de nuestra investigación, tuviéramos que resumir *grosso modo* la aportación de uno y otro, diríamos que Nietzsche tiene más peso en la crítica que Tzara realiza a la cultura, y que Bergson estaría más relacionado con la concepción de la naturaleza o de la vida de Tzara. Esta tendencia la indica el vocabulario mismo utilizado por Tzara: algunas nociones usuales en la "crítica" de Tzara, a nuestro juicio, están íntimamente ligadas a la gran crítica nietzscheana (como moral, impotencia, piedad, etc.), y pensamos que el uso de la noción de "espíritu"—noción igualmente esencial en Tzara— se entiende plenamente sólo cuando lo contrastamos con el uso del mismo término por Bergson. Pero insistimos que esta separación no es más que una primera aproximación, ya que, como

---

[1] Esta resonancia es también visible en algunas palabras y expresiones utilizadas por él y ello es lo que nos lleva a poner en francés las citas de Nietzsche ya que Tzara escribe en francés.

veremos, en la crítica que Tzara realiza al conocimiento es esencial la crítica que Bergson realizó a la inteligencia o al pensamiento lógico. Y esto no es de extrañar porque, en este campo, las críticas de los mismos Nietzsche y Bergson se cruzan. Por otro lado, la concepción ética de Tzara, que tiene, a nuestro parecer, una clara inspiración en Nietzsche, se articula con una concepción vital muy cercana a la de Bergson.

Por nuestra parte, el interés principal de esta investigación radica en presentar, de un modo articulado, el pensamiento de Tzara, y de ningún modo en hacer un listado exhaustivo de la relación entre el pensamiento de Tzara y el pensamiento de Nietzsche o el de Tzara y Bergson. Por tanto, nos contentaremos con exponer, en la medida en que creamos imprescindible ciertas coincidencias entre Tzara y ellos. Y, además, nos parece imposible poder hacer otra cosa sin reducir el propio pensamiento de Tzara que, en cierta medida, es una recreación artística profundamente original de las ideas de los filósofos arriba citados. A este respecto podríamos decir, que si Dadá ha mostrado una gran maestría en el uso del collage (visual o verbal o las dos cosas a la vez), los textos de Tzara no son menos un collage, un collage espiritual, cuya unidad transmuta los elementos heterogéneos que contiene.

Finalmente, añadiremos que, así como no queremos reducir el pensamiento de Tzara a las influencias recibidas tampoco queremos reducir la filosofía de Dadá al pensamiento de Tzara. Es otro lugar común del que queremos escapar, resaltar el valor de Tzara con respecto a los otros integrantes del grupo (así por ejemplo diciendo que Tzara es el “ inventor” del movimiento dadá). Se ha querido así, suponemos, rendir homenaje a Tzara, pero a costa de eliminar la fuerza colectiva de la que precisamente se nutre el pensamiento de Tzara, como los otros del suyo. A nuestro modo de ver, lo que hace rico a Dadá es precisamente, la falta de un reductor u homogeneizador de sus integrantes. El pensamiento de Tzara, no germina solitario; su riqueza se funda en la interrelación de elementos propios y ajenos. Así, el pensamiento de Ball, el de Huelsenbeck o el de Arp tienen problemáticas distintas y puntos en común.[1]

---

[1] Las dimensiones que Tzara aporta a Dadá es lo que nos interesa resaltar aquí más que una valoración exterior respecto a su importancia en el conjunto de la historia de Dadá. Dadá, desde el principio, es un movimiento colectivo que no subsume bajo esa denominación las identidades sino sus diferencias “constituyentes”. Dicho de otro modo, Dadá es propiamente un movimiento y como tal es lo contrario de una escuela. En palabras de Claire Parnet, en una escuela, “il y a toujours un

Contenido de la tesis

Como ya hemos dicho, el propósito de nuestra investigación es presentar el pensamiento de Tzara en una unidad. Concretamente, la tesis se compondrá de tres partes que se caracterizarán, respectivamente, por los tres elementos claves de Tzara: el “asco”, la “dictadura del espíritu” y lo “cósmico”.

En la primera parte, “El asco”, estudiaremos la crítica —extremadamente variada y compleja— que realiza Tzara a la cultura y a la sociedad de su tiempo. Al examinar detalladamente los diferentes aspectos de esta crítica, que aparece diseminada en sus textos y expuesta en pinceladas, veremos cómo ella se articula, sobre todo, en torno a lo que Tzara llama la “selfcleptomanía” y el “instinto de dominación”.

La segunda parte trata de la noción, tan singular como compleja, de la “dictadura del espíritu”. Esta noción, que ha sido prácticamente olvidada por los investigadores de la obra de Tzara,[1] nos parece que tiene una importancia decisiva en tanto que sirve para expresar el sentido mismo de la actividad dadá. Para Tzara, el espíritu dadá se contrapone, por su propia intensidad y por su carácter afirmativo, a la cultura burguesa europea. Y una cierta “dictadura” de este espíritu dadá —“la dictadura del espíritu”— es, para Tzara, el único procedimiento para abolir esta cultura enferma. En este sentido, podríamos decir que se trata de una especie de *paideia* del espíritu; y la crítica, desde este punto de vista, no es otra cosa que una parte de esta dictadura. Especifícamente, la tarea de esta “dictadura” consiste esencialmente en liberarnos de las mediaciones: intelectuales, morales, estéticas, etc. Es porque estas mediaciones —que esconden su orden totalmente artificial y arbitrario—

---

pape, des manifestes, des représentants, des déclarations d'avantgardisme, des tribunaux, des excommunications, des volte-face politiques impudentes, etc.” Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, París, 1996, p. 34.

[1] En nuestro conocimiento sólo Akira Hamada menciona esta importante noción. Así, por ejemplo, en “Conception du « poète maudit » chez Tristan Tzara”, *Jinbun ronshû*, n.º 39, Shizuoka University, Japón, 1988, pp. 85-86 y 89.

no nos permite tener una relación inmediata y libre con la realidad; y de esa manera nos impide la comunión con la totalidad del mundo, con la diversidad cósmica.

La última parte de este trabajo trata de lo "cósmico". Lo cósmico en Tzara tiene una dimensión múltiple: ética, estética e incluso, por así decirlo, ontológica. Y tal vez también política, en el sentido más amplio. Cabría preguntarnos si esta última dimensión no acoge a todas las otras, pues lo cósmico se opone, en su afirmación misma, a los ejercicios de poder (el querer-dominar o querer-imponer) en todas las áreas del pensamiento y de la actividad humanos. En definitiva, lo cósmico nos muestra la concepción del mundo en Tzara —un mundo que, a través de su obra, aparece como un movimiento continuo y profundamente vital.

B. Tristan Tzara: su vida y sus escritos

Tzara antes de Dadá

Se sabe poco de la vida de Tzara antes de su etapa dadá. Ello es debido a la discreción del autor —quien nunca hablaba de su pasado— y a la inexistencia de una investigación específicamente biográfica. Entre los datos existentes, resaltaremos los que creemos más significativos.

Samuel Rosenstock (quien luego se llamará Tristan Tzara) nació el 16 de abril de 1896 en Moinesti, un pueblo de provincia (Bacau) de Rumania.

Su padre era contable a la vez que se dedicaba a la compraventa de maderas.[1] Era también el representante de los habitantes judíos de su barrio. El

[1] Véase Tomohiko Ohira, *Tristan Tzara —Kotoba no yojigen eno ekkyôsha* ["Tristan Tzara —Explorador de la cuarta dimensión del lenguaje", en japonés], Gendaikikakushitsu, Tokio, 1999, p. 20. Akira Hamada refiere, por otro lado, que el colectivo actual de amigos de Tzara en Moinesti, señala que el padre de Tzara era un pequeño terrateniente. Akira Hamada, *Tristan Tzara no yume no shigaku*, pp. 33-34.

origen judío de la familia de Tzara, no deja de tener una gran importancia dado que, en la época, en los documentos oficiales se especificaba la etnia a la que se pertenecía. Así, por ejemplo, en el certificado de fin de estudios de Tzara —obtenido en 1914—, consta que es de "nacionalidad israelita".[1]

Este certificado de estudios, Tzara lo consigue en la capital rumana, Bucarest, donde ha realizado sus estudios de secundaria. Respecto a estos, Béhar indica que las notas obtenidas revelan una "escolaridad brillante", así como un conocimiento particularmente alto de la lengua francesa, alemana e inglesa.[2] Simultáneamente a estos estudios, Tzara se entrega, en profundidad, a la vida literaria. Así, en 1912, crea, junto con Marcel Janco e Ion Vinea, la revista *Simbolul* ["Símbolo"]. El título de la revista apenas deja dudas sobre la influencia del simbolismo que recibe. Los poemas de Tzara, con los que contribuye a esta revista, se puede considerar, pues bajo esa influencia simbolista. Estos poemas, por otro lado, se presentan ya con el primer seudónimo de Tzara: S. Samyro, "formé du diminutif de son prénom et de la première syllabe du patronyme." como dice Béhar.[3]

En el año que acaba sus estudios de secundaria (1914), Tzara se inscribe en la Facultad de Matemáticas y en la Facultad de Filosofía de Bucarest. En esta nueva fase, según Akira Hamada, Tzara se entrega más a la literatura que a los estudios universitarios, lo que lleva a su familia a reunirse para ver qué hacer con tal situación. Finalmente, la familia decidió enviarlo a estudiar muy lejos de Bucarest, a Zurich.[4]

Cabe añadir que, en octubre de 1915, aparece publicado, en una revista rumana, el seudónimo definitivo "Tristan Tzara" (patronímico que será

---

[1] Señalado por Béhar en "Chronologie de Tristan Tzara" *O.C.*, t. 1, p. 15.

[2] *Ibíd*.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 714. Béhar destaca asimismo en esta misma página que el "simbolismo de expresión francesa" tenía mucho prestigio entonces en Rumanía, y que en los poemas de Tzara de esta época se deja ver la admiración e influencia de Verhaeren et de Maeterlinck.

[4] Parece ser que las únicas que defendían a Tzara eran su madre y su hermana. Durante este periodo, Tzara hace un poema titulado "La tristeza de la familia", donde alude a dichas reuniones familiares. Todos estos extremos se encontrarán en Hamada, *op. cit*., pp. 35-36.

legalizado en 1925 por el gobierno rumano).[1]

Al llegar a Zurich, este mismo año, Tzara se inscribe en la Facultad de Filosofía y letras. Tzara cuenta entonces 19 años.

Zurich, Cabaret Voltaire y Dadá

Obviamente es imposible dar cuenta aquí de la enorme actividad desplegada por Tzara a lo largo de los siete años de existencia del movimiento dadá. Por tanto sólo resaltaremos los elementos que tienen relevancia para nuestra investigación.

Dadá nace en 1916 en el marco del Cabaret Voltaire, cabaret fundado en febrero del mismo año, en Zurich, por el poeta, escritor y director de teatro alemán Hugo Ball en compañia de la poeta, cantante y bailarina alemana Emmy Hennings. El objetivo de este Cabaret es, como anuncia Ball en un periódico de Zurich, "créer un centre de divertissement artístique".[2] Pero Ball también cifra su éxito en la repercusión social del mismo como confiesa en su diario: "Aussi longtemps que toute la ville ne sera pas soulevée par le ravissement, le Cabaret n'aura pas atteint son but"[3] Este fin será alcanzado ampliamente: su importante incidencia social llevará a las autoridades a clausurar el cabaret "a petición de los burgueses".[4] Los dadaístas habían inquietado más a las autoridades que sus vecinos revolucionarios —así, Lenin, entonces residente en Zurich—, y por ello estuvieron sometidos a vigilancia.[5]

El día de la inaguración del Cabaret Voltaire, se presentan en la sala los

---

[1] Véase Béhar, "Chronologie de Tristan Tzara" *O.C.*, t. 1, pp. 16 y 19 respectivamente. En la p. 632 de este tomo, Béhar señala los seudónimos por los que pasa Tzara. Así el ya mencionado Samyro; después, Tristan Ruia o Tristan solamente.

[2] Ball, Hugo, *La fuite hors du temps*, p. 111.

[3] Ball, Hugo, *La fuite hors du temps*, p. 121.

[4] Lourdes Cirlot, *Las claves del dadaísmo,* Planeta, Barcelona, 1990, p. 16.

[5] Lenin vive en el n.º 9 de la Spiegelgasse y el centro dadá, el Cabaret, está situado en el n.º 1.

rumanos Tristan Tzara y el pintor Marcel Janco. También se encuentra en la sala el pintor y poeta alsaciano Hans Arp y la pintora y bailarina suiza Sophie Taeuber.[1] Seis días después se unirá a éstos el escritor alemán Richard Huelsenbeck, con quien ya queda configurado el primer núcleo dadá (después se unirán a este núcleo el pintor y luego cineasta alemán Hans Richter y el escritor austriaco Walter Serner). Por otra parte, el nombre “Dadá” es escontrado en el mismo mes de la inaguración del cabaret.

Entre otras cosas, el Cabaret Voltaire permitirá a Tzara tener un profundo conocimiento de las teorías de los más importantes y diversos movimientos artísticos de la vanguardia. Así, por ejemplo, la revista dirigida por Ball, *Cabaret Voltaire*, recoge textos de los “fondateurs de l'expressionnisme, du futurisme et du cubisme”.[2] No menos le servirá para entrar en contacto con la vanguardia filosófica, así con los textos de Bergson (como señalaba la observación de Ball ya mencionada), autor que pudo unir al ya conocido Nietzsche (y probablemente éste también profundizado por las conversaciones con Ball).

Las sesiones del Cabaret Voltaire son tan heterogéneas como el contenido de la revista *Cabaret Voltaire*: se presentan obras de los más diversos artistas y tendencias. El programa mismo de las sesiones es amplio: números de danza, piezas musicales, literarias, poéticas, etc., en intensas sesiones de temáticas también diversas [3] (Dadá también realizará veladas temáticas, así por ejemplo, una velada “Sturm”, otra “Art nouveau”, etc.).

Ball deja pronto el movimiento dadá, y es principalmente Tzara quien se hace cargo de la organización de la mayor parte de las actividades dadás.

---

[1] A pesar que no está “oficialmente” reconocida como uno de los fundadores, ella participaba en las actividades dadás desde la inauguración del Cabaret (entre otras cosas como bailarina).

[2] Ball, *op. cit.*, p. 136.

[3] Sobre estas sesiones —y sus programas—, así como los diversos artistas de los que se presentan obras, véase Tzara, *O.C.*, t. 1, pp. 560-568. Véase también Ball, *op. cit*. Destacaremos que es significativa la presencia de cantos, música y danza africanas (cuya importancia veremos en el segundo capítulo), presencia que tal vez se explique con esta observación de Ball: “La découverte de Rimbaud, c'est que l'européen est le « faux nègre ».” (*op. cit*., p. 142). Tal vez la búsqueda del “verdadero negro” fuera un objetivo del artífice del Cabaret Voltaire.

Varios autores han resaltado la importancia de esta labor de Tzara. Así, Marc Dachy dice: “D'emblée il en assume la plupart des tâches (organisation, publications, prêts d'oeuvres, expositions) et lui assure un retentissement mondial”.[1] Estas tareas no eran fáciles de efectuar en un contexto de guerra, como señala Richter.[2] En general, nadie duda del esencial papel que Tzara jugó a este respecto.

A estas tareas contribuye la entrada en contacto de Tzara con los artistas más diversos a través de viajes y numerosas cartas. Respecto a esto último y sólo por citar a los más relevantes, Tzara entra en relación epistolar con Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, así como con varios poetas italianos, en 1916. En 1918, Tzara amplia sus relaciones epistolares. Entre muchos otros, inicia una correspondencia con Francis Picabia, Paul Éluard, Raoul Hausmann y Franz Jung. Y en 1919 entra en correspondencia con André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault. Son estos contactos epistolares, en gran parte, los que permiten un flujo recíproco entre las obras dadaístas y de otros artistas (materializado en exposiciones y revistas), además de impulsar la internacionalización del movimiento dadá.[3]

Claro que Tzara no contribuye sólo como organizador, sino también con sus

---

[1] *Dada & les dadaïsmes*, pp. 81-82.

[2] En efecto, Richter comenta que los dadaístas no querían exponer sólo obras suyas y que Tzara sorteaba los obstáculos —ocasionados por la guerra— para hacer llegar cuadros a Zurich. (Véase Hans Richter, *Historia del dadaísmo*, p. 52). Tzara asimismo hace llegar otras producciones artísticas gracias a su continua relación con numerosos artistas. La capacidad organizativa de Tzara ha sido puesta de relieve por algunos dadaístas. Así, por Huelsenbeck quien dice de él: “C'était ... un organisateur hors pair”. (Richard Huelsenbeck, “Tristan Tzara”, texto presentado por Marc Dachy en *Tristan Tzara dompteur des acrobates*, L’Échoppe, París, 1992, p. 23). Por otra parte no podemos dejar de señalar que Tzara pudo llevar a cabo estas tareas porque fue dispensado de realizar el servicio militar.

[3] Así, por ejemplo, gracias a sus viajes y cartas, Tzara no sólo es el enlace o “trait d’union” entre Dadá y los italianos, como afirma Giovanni Lista (en “Marinetti et Tzara”, *Les Lettres nouvelles*, n.º 2, París, 1972, p. 89), sino que pone en relación a la vanguardia europea con la italiana como señala en otro artículo: “Comme il apparaît aussi dans les lettres adressées à Meriano, c'est Tzara qui s'applique à multiplier les contacts en créant ainsi les bases de la dimension internationale qu'aura le mouvement dada dans lequel il gardera ce même rôle: « J'écrirais, ainsi que vous m'avez dit, à Pansaers et Ernst » (lettre de Evola à Tzara, 7 décembre 1920).” En “Tristan Tzara et le Dadaïsme italien”, *Europe*, n.º 555-556, p. 177.

aportaciones creativas. Ya en la inauguración del Cabaret, Tzara lee poemas suyos y declama cantos negros. Y en la primera velada dadá (14 de julio de 1916), Tzara lee su primer manifiesto —y primer manifiesto dadá— "Manifeste de Monsieur Antipyrine",[1] y el texto "Le poème bruitiste", en el que se exponen algunas experiencias poéticas dadaístas.[2] Este mismo mes, Tzara inaugura, además, la "Colección Dadá" publicando su obra teatral *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, con grabados de Janco (en 1918, Tzara publicará también en esta colección *Vingt-cinq poèmes* con grabados de Arp).

En las veladas dadás de 1917, Tzara leerá también poemas negros de diferentes grupos étnicos además de otras composiciones propias. Respecto a sus manifiestos —los cuales forman igualmente parte de las veladas dadás—, además del primero ya mencionado, en una velada dedicada a él (julio de 1918), Tzara lee su "Manifeste Dada 1918". Este manifiesto se publicará en diciembre en su revista, alcanzando una gran resonancia. Por último, en abril de 1919, Tzara presenta el manifiesto "Proclamation sans prétention".

Señalaremos asimismo, lo que tiene gran relevancia para nuestra investigación, que Tzara realiza varias conferencias en el marco de diversas exposiciones dadaístas. Así, a principios de 1917, Tzara realiza tres: en torno al arte antiguo y moderno, sobre el cubismo y sobre los artistas de la exposición. En el mes de marzo, en la Galería Dadá recién inaugurada, Tzara realizará dos conferencias más, una sobre el expresionismo y el arte abstracto, y otra sobre el arte nuevo.[3] En 1919, Tzara pronunciará otra conferencia sobre el arte abstracto.

A estos manifiestos y conferencias, se ha de añadir otro elemento: la publicación de su revista *Dada* (que comienza en julio de 1917 y que contará

---

[1] Ciertamente, en la misma sesión, Ball presenta igualmente un manifiesto, sin embargo, no ha acabado de tener la misma relevancia. Véase este manifiesto en *Dada Zürich-Paris*, p. 10.

[2] Una exhaustiva bibliografía de Tzara, elaborada por Béhar, se encontrará en el sexto volumen de sus *Oeuvres Complètes*, pp. 565-598.

[3] Señalaremos que en la Galería Dadá no se exponen únicamente obras dadaístas; aquí se hace, por ejemplo, la primera exposición retrospectiva de Paul Klee. También se exponen obras de Kandisky, Chirico, Prampolini, etc. Añadiremos que en esta galería se realizan también veladas dadaístas.

con siete números). Esta revista —con una tipografía revolucionaria—[1] contiene numerosos artículos y algunos manifiestos, lo que la convierte en una parte fundamental de nuestra investigación.

Actividad de Tzara en París

En 1920, Tzara se desplaza a París. Señalaremos, no obstante, que ya existía una profunda relación con Francia y su cultura antes de este desplazamiento.

Tzara tiene preferencia por la cultura francesa. Esta influencia viene probablemente del ambiente cultural de Rumania. Como ha señalado Théodore Cazaban, la influencia francesa en este país es enorme.[2] Y de hecho, Tzara deja su lengua materna (el rumano) por la francesa; ya en Suiza, sus escritos son en francés, lengua que elige definitivamente para su producción artística.[3] En esto, Tzara parece seguir los pasos de dos extranjeros que escribían en francés, Apollinaire y Lautréamont, dos autores que Tzara valora mucho, sobre todo el último, a quien, junto con Rimbaud y Jarry considerará escritores "cósmicos".

Por otra parte, como ya hemos señalado, Tzara tenía contacto epistolar con el grupo que dirige la revista *Littérature* —Breton, Aragon y Soupault— y que posteriormente se considerará el núcleo dadá parisién, junto con Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes y Francis Picabia. Pero sobre todo, Tzara se escribe con Apollinaire, la principal figura literaria de la vanguardia parisina. Por otra parte, desde 1917, diversas revistas francesas acogen ya sus poemas.

---

[1] Sobre lo revolucionario de la tipografía de Tzara, véase el comentario de Philippe Soupault, en el apartado "Tristan Tzara et la typographie" en "Dada", en la revista *Jardin des arts*, n.º 89, abril 1962, París, pp. 14-20.

[2] Así dice: "à quelques exceptions près, si un intellectuel de l'époque connaît Dostoïevski, c'est pour avoir lu le livre de Gide. Cela pour attirer encore l'attention sur les proportions de l'influence française; la société cultivée parle français depuis bien longtemps". Théodore Cazaban, "Tradition et modernisme: tendances intellectuelles en Roumanie vers 1913", *L'Année 1913*, Klincksieck, p. 1134.

[3] Así pues, Tzara deja también su lengua materna como su nombre, su religión, su familia y su país (Tzara, en efecto, establecerá su residencia definitiva en Francia).

Respecto a los últimos autores mencionados, destacaremos la figura de Picabia, al que Tzara conoció personalmente en Suiza, en 1919. Y es que podríamos decir que del mismo modo que Arp es la relación más importante de Tzara en Zurich, Picabia lo es en Francia.[1] No podemos dejar de señalar que una de las principales fuentes de la gran sintonía entre ambos autores es Nietzsche. Es un nombre común para ambos.[2] Sobre la importancia de este filósofo para Picabia, existen numerosos testimonios, entre los cuales cabe destacar el de su propia mujer, Gabrielle Buffet, quien dice de él: "Les seuls livres qu'il ait je crois vraiment lus et approfondis ... sont Nietzsche et Max Stirner."[3]

No es extraño pues que cuando Tzara llega a París en 1920, se aloje precisamente en casa de Picabia, quien le había invitado el año anterior.

Al margen de esta relación, en esta etapa parisina no hay novedades notables con respecto a Zurich, desde el punto de vista de nuestra investigación.[4] Tzara sigue organizando manifestaciones dadaístas.[5]

---

[1] En efecto, se puede observar una confluencia entre algunos textos de Tzara de la etapa de Zurich con los de Arp y de textos parisinos de Tzara con los de Picabia. A través de los comentarios y alusiones a estos artistas, se percibe, por otra parte, la especial admiración de Tzara por ellos.

[2] Esto se ve claramente –aunque de manera negativa— cuando Tzara critica, al final de Dadá, la dedicación de Picabia a una pintura antes detestada, y su intento de apropiación del espíritu dadá. En ambos casos, Tzara menciona el nombre de Nietzsche, indicando la traición a éste. Véase *O.C.*, t. 1, p. 416 y *Dada Zürich-Paris*, p. 219 respectivamente. Comentarios sobre ambas críticas se pueden ver en *O.C.*, t. 1, p. 712 y *Dada à Paris*, p. 301 respectivamente.

[3] Gabrielle Buffet-Picabia, *Aires abstraites*, Pierre Cailler ed., Genève, 1957, p. 20. Añadamos que el entusiasmo de Picabia por Nietzsche se deja ver directamente en su obra; así —aparte de lo que señalaremos en nuestra investigación—, uno de los epígrafes de su obra *Unique eunuque* es de Nietzsche. El entusiasmo se advierte asimismo en la afirmación del primero de haber conocido personalmente al segundo. Este interés de Picabia por Nietzsche era muy conocido. Así, Jaques-Émile Blanche escribe a Breton: "Picabia, notre présent Nietzsche, comment s'exercera sa goyasciencia?" [con Goya se hace alusión al origen español de la familia de Picabia] (Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 583). Uno de los temas de conversación que preside el primer encuentro entre Picabia y Breton, es precisamente Nietzsche. Véase *Dada à Paris*, p. 138.

[4] La información más extensa y precisa existente sobre la etapa dadá en París se halla en la obra de Michel Sanouillet, *Dada à Paris*.

[5] Soupault señala lo siguiente: "pendant deux ans, Tzara devint pour nous un guide. Son dynamisme

Tzara publicará libros de poemas y la única novela que hizo: *Faites vos jeux* (1923). Publicará también los dos últimos números de su revista y realizará conjuntamente con otros dadaístas dos revistas más: *Dada Augrandair* (junto con Arp y Max Ernst), y *Le Coeur à barbe*.

Asimismo presenta, en diversas manifestaciones dadaístas, su manifiesto "Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer" (1920), además de tres obras teatrales: *Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1920), *Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1920) y *Coeur à Gaz* (1921).

También prologará catálogos de Picabia, de Ribemont-Dessaignes y de Man Ray,[1] y realizará varias conferencias sobre Dadá, en París y Alemania.[2]

La novedad más importante en el plano artístico consiste en la participación de Tzara en el Congreso Internacional Constructivista de Weimar (1922). Este congreso, al que asiste junto con Richter y Arp, y al que también acude Kurt Schwitters, se convierte en una manifestación dadaísta. Será a partir de aquí que la Bauhaus, proyectará dedicar un volumen de su colección a Tzara.[3]

Mientras, se van haciendo patente las diferencias entre los artistas próximos a Tzara y el grupo de *Littérature* encabezado por Breton. Los primeros percibían en los últimos tendencias muy alejadas del espíritu dadá.[4]

---

nous éblouissait et nous inquiétait. Il nous nous proposa d'organiser des manifestations. C'était lui qui avertissait la presse faisait imprimer des prospectus et des invitations dont la typographie révolutionnaire". "Souvenir de Tristan Tzara" en *Europe,* n.º 555-556, 1975, p. 4.

[1] Este último texto, "La photographie à l'envers Man Ray" (1921), lo traducirá al alemán Walter Benjamin para la revista *G*, revista impulsada, entre otros, por Richter.

[2] Dos textos de estas conferencias se encuentran en las *Oeuvres Complètes*, con el título "Conférence sur dada au club du Faubourg" y "Conférence sur Dada". Estas conferencias son muy importantes para la comprensión del espíritu del movimiento dadá.

[3] Sobre este extremo, véase Dachy, *Dada & des dadaïsmes*, p. 267.

[4] Entre éstas, la celebración de un "juicio" (conocido por el "procès Barrès") y el intento de creación de un "Congrès international pour la détermination des directives et des défenses de l'esprit moderne" (conocido como el "congrès de Paris") —iniciativas de Breton que para Tzara son a todas luces —como se verá en esta tesis— contrarias a Dadá. Sobre todas estas cuestiones, véase la

En 1923, Breton —acompañado por sus colegas de *Littérature*— interrumpe violentamente una manifestación dadaísta: sube al escenario y golpea a un actor dadaísta. Este será el acontecimiento que pone fin a las actividades conjuntas de los dadaístas en París.[1] En 1924, sin embargo, Tzara presenta otra obra de teatro suya, *Mouchoir de nuages*, y publica en un volumen sus *Sept Manifestes Dada*, con algunos dibujos de Picabia. Y otros muchos dadaístas, al igual que Tzara, continuarán reivindicando Dadá individualmente.

Expansión de Dadá

Dejemos de lado un momento la biografía de Tzara y veamos de manera muy sucinta, la expansión de Dadá fuera de Zurich y París. El lugar donde se desarrolla el espíritu dadá de manera tan intensa como en Zurich y París, es sin duda Alemania, que cuenta con tres centros: Berlín, Colonia y Hanover.

Entre los numerosos artistas que participan en estos centros, podemos resaltar los siguientes nombres: de Berlín, Huelsenbeck (quien fue el artífice de este grupo), Raoul Hausmann (apodado Dadásofo), Franz Jung, Johannes Baader, Hannah Höch, los hermanos Wieland y Johannes Herzfelde, y Georg Grosz; de Colonia, Max Ernst y Alfred Gruenwald, más conocido como Theodor Baargeld; y finalmente de Hanover, Kurt Schwitters.

Estos centros se desarrollan de manera independiente tanto entre ellos como en relación con Zurich y París. De todos modos, Tzara tiene amistad —sobre todo a través de cartas— con varios de ellos, y participa en sus publicaciones, además de firmar algunos de sus manifiestos.

Cabe añadir que Schwitters es quien prolongará por más tiempo el espíritu dadá a través de su revista *Merz*. Tzara mantendrá una fértil correspondencia con este artista.

Además de Alemania, el espíritu dadá se extiende por muchos lugares. Así,

---

mencionada obra de Michel Sanouillet, *Dada à Paris*.

[1] En esta última velada se presentaba la película abstracta de Richter *Rythme 21* y el cortometraje de Man Ray titulado *Retour à la raison*.

New York, Italia, Georgia, Barcelona,[1] Bélgica, etc. Como dicen Béhar y Carassou, “dans presque tous les pays européens —et dans quelques pays d’Amérique latine—, des groupes ou des individus isolés ont exprimé des conceptions dadaïstes.”[2]

Curiosamente también Japón —a pesar de la distancia geográfica y cultural del lugar de origen de Dadá— desarrolla un centro dadá.[3]

Después de Dadá

Después de concluido el movimiento dadá, Tzara continuará su obra poética y su labor reflexiva. De la primera, destacaremos su obra *L’homme approximatif*, obra que comienza en 1925 y publica en 1931.[4] Asimismo, publicará *L’Arbre des voyageurs* (1930), *Où boivent les loups* (1932), *Parler Seul* (1950), *A Haute Flamme* (1955) o *Frère bois* (1958), entre muchas otras obras. Señalaremos que la mayor parte de sus obras poéticas publicadas se acompañan de algún o varios grabados, aguafuertes o litografías de muy diversos autores (Ernst, Klee, Picasso, Kandisky, Sonia Delaunay, Miró, etc.), siguiendo la línea emprendida en la etapa dadá (con obras de Arp, Janco o Picabia).

Simultáneamante, Tzara realizará a lo largo de su vida numerosos artículos,

---

[1] Aunque tardío se constata un grupo en el que sobresale Guillermo de Torre. Precisamente “Roues, poème dadaïste” es un poema suyo que aparece en la revista de Picabia *391*. (Véase Francis Picabia, *391*, p. 101). Sobre la incidencia de Dadá en estos lugares —y otros más— véase Tzara en *O.C.*, t. 1, pp. 596-599. Véase asimismo Henri Béhar, Michel Carassou, *DADA. Histoire d'une subversion*, Fayard, 1990, pp. 190-193 y el catálogo de Marc Dachy, *The Dada movement*, Skira, Genève, 1990.

[2] Henri Béhar, Michel Carassou, *DADA. Histoire d'une subversion*, p. 190.

[3] Con todo, Ball ya resalta en su diario la presencia de japoneses entre el público de las sesiones del Cabaret Voltaire (Ball, *op. cit*., p. 135). Información sobre el dadaísmo japonés, se puede encontrar en Vera Linhartova (*Dada et surréalisme au Japon*, París, Publications orientalistes de France, 1987), y en el catálogo *Japon des avant-gardes, 1910-1970*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1986.

[4] Aunque es comúnmente citada como una gran contribución al surrealismo, Tzara ya comienza esta obra cuatro años antes de su entrada en relación con el surrealismo.

en los que trata los más diversos temas, así sobre artistas, obras, la poesía, etc.[1] Algunos de estos artículos los citaremos a lo largo de esta tesis ya que esas reflexiones, a menudo, están estrechamente unidas a sus ideas de la época dadá.[2]

No falta tampoco alguna obra en las que Tzara mantiene la combinación entre el momento poético y el reflexivo, modalidad que predomina en el periodo dadá. Así, *Grains et issues*, obra publicada en 1933, año en el que también publica *L'Antitête*, donde Tzara retoma varios textos dadaístas.

Al margen de su producción, destacaremos otros hechos relevantes de su biografía. Así que en 1929, Tzara se une a los surrealistas, unión que concluirá en 1935. Por otra parte, y en lo que a política se refiere, Tzara tiene un papel muy activo. En 1932, Tzara se une a la Asociación de escritores y artistas revolucionarios. En 1936 y 1937, desarrolla un importante papel en defensa de la España republicana. Así, como secretario del Comité para la defensa de la cultura española, organiza en 1937 el II Congreso Internacional de Escritores en Madrid y Valencia.[3] Publica además, junto con Vicente Alexandre, "Deux Poèmes" para recaudar fondos para el pueblo español.

Durante la segunda guerra mundial, Tzara es perseguido por el régimen de Vichy y la Gestapo, y debe mantenerse en la clandestinidad durante dos años, en los cuales colabora con la resistencia.

---

[1] Estos artículos están recogidos en los tomos 4 y 5 de sus *Oeuvres Complètes*. Entre estos artículos cabría tal vez resaltar uno de 1931, donde se establece una cierta línea de base para reflexiones fructíferas, "L'Essai sur la situation de la poésie". Véase *O.C.*, t. 5, pp. 7-28.

[2] De hecho, Tzara mismo no establece una separación neta entre sus "etapas". Al contrario, reivindica la unidad de su obra. Así, por ejemplo, cuando le proponen publicar sus poemas rumanos bajo el título de "Poèmes d'avant Dada", Tzara responde que dicho título "laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique, si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance similimystique, pour ainsi dire: dada) qui, à proprement parler, n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand même, liées au plus haut degré à une nécessité latente". Citado por Henri Béhar en *O.C.*, t. 1, p. 632.

[3] Este hecho es referido, como gran parte de los datos que ofrecemos, por Henri Béhar en las diversas cronografías de Tzara por él realizadas. Véanse *O.C.*, t. 1, pp. 15-23; Tzara, *Grains et issues*, Garnier-Flammarion, París, 1981, pp. 7-16, y sobre todo, la realizada conjuntamente con Jacques Gaucheron, en la revista *Europe*, n.º 555-556, 1975, pp. 231-240.

En 1947, año en el que le dan la nacionalidad francesa, Tzara se inscribe en el partido comunista, partido con el que mostrará sus divergencias a su vuelta de un viaje a Hungría en 1956. En 1960, Tzara firmará la declaración sobre el derecho a la insumisión en relación con la guerra de Argelia.

Destacaremos que si bien la participación en el partido comunista supone una diferencia clara con la postura del periodo dadá, como veremos, Tzara sigue manteniéndose firme en su rechazo a la instrumentalización política del arte o a la politización del arte, como se refleja en su polémica con Sartre en 1948, en torno a la "poésie engagée". Del mismo modo, Tzara se mantiene firme en su interés por el arte y culturas africanas, y un año antes de su muerte participa en el Congreso por la Cultura Africana realizado en Rodesia.

Por otro lado, no podemos dejar de mencionar la gran tarea que ocupa los últimos años de su vida: el estudio de los anagramas de Villon y de Rabelais. Esta tarea que emprende en 1956, no la abandona literalmente, hasta el final de su vida (el último día de su vida, su hijo le lee cien páginas de su estudio sobre Rabelais e indica, sin palabras, un error contenido en el texto).[1]

Tzara, que no ha cesado durante toda su vida de escribir y hablar sobre Dadá,[2] reimprime sus manifiestos dadaístas —y una serie de artículos dadaístas que se titula *Lampisteries*— en el año de su muerte, 1963 (Tzara muere el 24 de diciembre).[3]

---

[1] Véase Aragon, "L'homme Tzara", en *Europe*, n.º 555-556, 1975, pp. 28-29.

[2] Tzara en efecto, escribe numerosos artículos en los que trata Dadá, y también hace conferencias o participa en emisiones radiofónicas. Respecto a su modo de exponer la experiencia dadaísta, diremos que aún cuando se advierte en algún momento, una cierta "humanización" del periodo dadaísta (en cierta contraposición al pensamiento cósmico de su pensamiento dadá), Tzara, en general, separa con precisión lo que fue Dadá de sus opciones posteriores, así por ejemplo, del marxismo. Es gracias a esta precisión, que la mayor parte de los textos posteriores sirven para iluminar el impulso y pensamiento dadaísta.

[3] Además, como Soupault destaca, Tzara se empleaba en recoger los innumerables recortes de periódicos que hacían mención a Dadá, así como, que incluso ya gravemente enfermo, atendía a quienes realizaban libros o tesis sobre Dadá. Véase Philippe Soupault, "Souvenir de Tristan Tzara", en *Europe*, n.º 555-556, pp. 6 y 7 respectivamente.

C. Materiales y metodología de la investigación

Para la realización de esta investigación tomamos en consideración toda la producción dadaísta de Tzara. Esta producción está compuesta por manifiestos, artículos, conferencias, poemas, obras teatrales, etc., así como sus cartas publicadas. También tendremos en cuenta la obra de Tzara posterior al movimiento dadá, sobre todo sus artículos, los cuales, en numerosas ocasiones, aclaran muchos aspectos de sus textos dadaístas.

Evidentemente, nuestra perspectiva no es la de crítica literaria ni tampoco la de historia del arte, aunque tomemos en consideración algunos de los frutos que estas perspectivas han dado para la comprensión de la obra de Tzara. Lo que nos concierne en esta investigación es el pensamiento de Tzara en la época dadá, de ahí la importancia de su relación con los pensamientos de algunos filósofos. Esto, por otro lado, no quiere decir que pretendamos investigar todas las relaciones, reales y posibles, entre Tzara y la filosofía. Dada la práctica inexistencia de bibliografía anterior sobre este tema, nuestra investigación tiene necesariamente el carácter de unos primeros sondeos. Por tanto, nuestro propósito no es más que resaltar aquello que permite esclarecer algunos puntos oscuros del pensamiento de Tzara, y hacer de allí surgir una nueva imagen del mismo en un cuadro más o menos coherente.

Un problema práctico —y evidente— al tratar los textos de Tzara es, sin duda, su estilo singular, absolutamente “dadá”. Se podría decir, desde el punto de vista discursivo, que el estilo de Tzara es fragmentario: tras una afirmación no sigue la línea argumentativa o explicativa, sino que nos ofrece una imagen o conecta esa afirmación con otra que aparentemente no tiene que ver con ella. En una palabra, los elementos y niveles más heterogéneos se hallan unidos o mezclados, en un verdadero collage de ideas. A nuestro parecer, esta unión de elementos y niveles heterogéneos no deriva sino de una plena afirmación del devenir del mundo —una imagen del mundo abierta, múltiple pero, en el fondo, no fragmentada. En efecto, el mundo ¿no será en sí mismo la unión de elementos y niveles más heterogéneos? En cualquier caso, lo cierto es que esta característica de su estilo, nos obliga a tomar un tratamiento que no sea un simple o lineal comentario de texto. Por nuestra parte, seguiremos el

procedimiento de conectar o contrastar los fragmentos pertenecientes a diferentes textos; y pensamos que en definitiva este procedimiento nos ayudará asimismo a pensar el por qué de este estilo.

En lo que respecta a la transcripción de los textos de Tzara, adoptamos como principio la literalidad, aunque a veces se observen claramente errores desde el punto de vista gramatical. Durante el periodo dadá, Tzara abandona su lengua materna, el rumano, y adopta el francés como lengua expresiva. Sin embargo, es difícil saber cuando es un error de aprendizaje o un error voluntario dado que, como veremos, Tzara no defiende las leyes gramaticales. De ahí que sólo cuando tales errores hagan difícil la lectura de sus fragmentos, éstos serán señalados, a través de [sic] o en nota. También respetaremos, en las citas, las negritas o las palabras en mayúsculas del original. Finalmente, añadiremos que las cursivas corresponden a los autores mencionados en cada caso (por nuestra parte, nos abstendremos de usar las cursivas).

A la hora de citar los textos de Tzara, naturalmente nos referiremos a sus *Oeuvres Complètes* editadas por Henri Béhar, con una importante excepción: respecto a los textos publicados en la revista de Tzara, *Dada* —fuente esencial, sin duda—, tomaremos preferentemente la reproducción íntegra de la revista en *Dada Zürich-Paris, 1916-1922: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe*.[1] Y es porque en las *Oeuvres Complètes* no están todos los artículos de esta revista, además de que los que están no siempre se encuentran en el estado en que fueron publicados originariamente en el periodo dadá —etapa que nos interesa comprender en esta investigación. Entre los textos de la revista original y sus correspondientes presentados en las *Oeuvres Complètes*, se constatan, a veces, diferencias más o menos

[1] Jean Michel Place, París, 1981. Señalamos que antes de esta reproducción de *Dada* de 1981 existía otra de 1976, pero la calidad de impresión es muy inferior y carece del color de las revistas originales editadas por Tzara. Añadiremos asimismo que existe un importante error de impresión: en el ejemplar que tenemos falta la página 54 que contiene la primera página del “Manifeste Dada 1918”. El valor de esta obra radica, para nosotros, en el hecho de que sirve de referencia para los comentarios de Michel Sanouillet y Dominique Baudouin, del segundo volumen. Finalmente diremos que si al referirnos a las *Oeuvres Complètes* de Tzara, lo hacemos con las iniciales *O.C.*, (indicando en cada caso el volumen correspondiente), al referirnos a la edición de Jean Michel Place de la revista de Tzara, lo haremos con *Dada Zürich-Paris*.

importantes;[1] de las cuales no siempre se nos advierte.

En relación con este tema, añadiremos que las traducciones españolas de la obra de Tzara son escasísimas. La que ha conocido el mayor número de reediciones es *Siete manifiestos Dada*. La traducción de esta edición de Tusquets se debe a Huberto Haltter.[2] Cabe señalar que en esta edición hemos constatado algunas diferencias de gran importancia con respecto al texto original.[3] Existe, sin embargo, otra traducción de los manifiestos en castellano, la de Elena de la Peña en *Dadá Documentos*.[4]

El Corazón a gas y *La Huida* son dos obras teatrales también traducidas en castellano,[5] así como el poema *El hombre aproximativo*, cuya traducción y

---

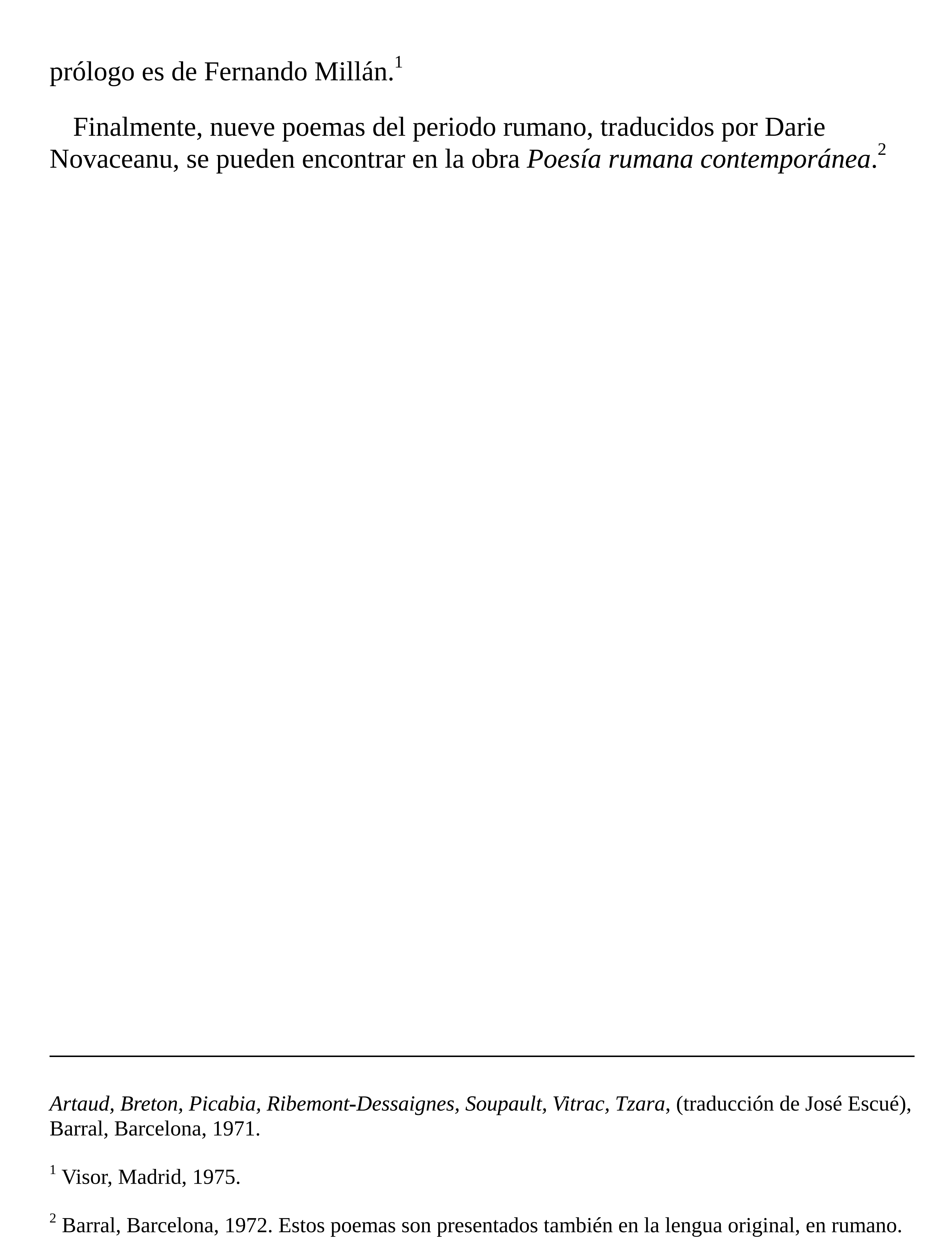
[1] Como el compilador de las *Oeuvres Complètes*, Henri Béhar, advierte, "nous présentons le dernier état revu par l'auteur". (*O.C.*, t. 1, p. 13). Tales modificaciones no alteran, a veces, el significado global, pero no siempre es así. Veamos dos ejemplos (las páginas de las *O.C.*, corresponden al t. 1). Así, en el esencial "Manifeste Dada 1918": "II y a une littérature qui n'arrive jusqu'à la masse vorace. Oeuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui-même. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les lois s'étiolent." (*Dada Zürich-Paris*, p. 143). En las *Oeuvres Complètes*, "lois" aparecen como "bois" (*O.C.*, p. 362), cosa que rompe la coherencia general y el sentido de la idea expresada en la revista por Tzara. Otro ejemplo: en la revista Tzara nos habla de "l'art pour la diversité cosmique, pour la totalité, pour l'univers" (*Dada Zürich-Paris*, p. 135); en las *Oeuvres Complètes*, este "pour l'univers" se transforma en "pour l'universel" (*O.C.*, p. 399), cosa que obstaculiza de nuevo la coherencia y claridad de la idea. En otros casos, frases que en la revista van juntos o separados, se separan o unen, y aunque se especifiquen estos cambios en *Notes* de las *Oeuvres Complètes*, la visión de conjunto se pierde; por no decir ya la innovadora tipografía característica de Tzara, la cual, logicamente no se conserva más que excepcionalmente en las *Oeuvres Complètes*.

[2] La primera edición de esta traducción es de 1972 (Tusquets, "Cuadernos ínfimos" n. 33).

[3] Entre las más graves está "dadá es la dictadura de la mente" (p. 53), traducción desafortunada, a nuestro entender, de la "dictature de l'esprit" (véase el correspondiente en *O.C.*, t. 1, p. 384). También constatamos otra diferencia relevante: "El control de la moral y de la lógica nos han inflicto la impasibilidad ante los agentes de la violencia —causa de la esclavitud—" (p. 24). Ni en las *Oeuvres Complètes* (t. 1, p. 366), ni en la reproducción de la revista (*Dada Zürich-Paris*, p. 144), existe la expresión "agentes de la violencia"; encontramos en su lugar, "agents de police".

[4] *Dadá Documentos, op. cit.*, pp. 139-165. En esta traducción no existen las diferencias antes mencionados con respecto a la edición de Tusquets. En esta obra también se encontrará traducido el importante texto "Conferencia sobre dadá" (pp. 178-182), el texto de la revista colectiva dadá, *Dada Augrandair* (pp. 183-184), y otro texto de Tzara: "Dadá en New York" (pp. 185-186).

[5] Ambas obras se encuentran en Gian Renzo Morteo, Ippolito Simonis, *Teatro dadá: Aragon,*



prólogo es de Fernando Millán.[1]

Finalmente, nueve poemas del periodo rumano, traducidos por Darie Novaceanu, se pueden encontrar en la obra *Poesía rumana contemporánea*.[2]

Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara, (traducción de José Escué), Barral, Barcelona, 1971.

[1] Visor, Madrid, 1975.

[2] Barral, Barcelona, 1972. Estos poemas son presentados también en la lengua original, en rumano.

CAPITULO 1:

EL ASCO

1.1 Introducción

> Ah ! dégoût, dégoût, dégoût ! — Ainsi parlait Zarathoustra soupirant et frissonnant; car il lui souvenait de sa maladie. (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, Le convalescent).[1]

"Les débuts de Dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût", dice Tzara en 1922.[2] Precisamente, como veremos a lo largo de este capítulo, el pensamiento dadá de Tzara —y de los demás dadaístas— es inseparable de esa fuerte sensación de "asco" (dégoût) frente a las ideas y el estado de cosas dominantes de la época: surge como rechazo tajante a esa civilización que les parecía profundamente enferma (aunque se trata de un rechazo, como veremos en los capítulos 2 y 3, acompañado por una propuesta absolutamente positiva). Así, al igual que Zarathustra el convaleciente, Dadá nace como una gran fuerza afirmativa a partir de esa negatividad entonces reinante.

Es por esta razón que empezamos nuestra investigación por estudiar los diferentes elementos de la civilización europea que le provocaban esa sensación de asco a Tzara. La lista es bastante larga y abarca muchos campos: la "selfcleptomanía", el instinto de dominación, la moral, la lógica, el culto a lo bello, etc. En este capítulo, iremos viendo cada uno de estos y otros elementos para tener una visión general del cuadro diagnóstico de Tzara de lo que él llama "marco europeo de debilidades", marco que, como ya hemos dicho, no es sino la condición del nacimiento de Dadá.

Así, en el apartado 1.2, empezaremos por ver la valoración global que Tzara hace de la civilización europea de la época. Para nuestro autor, el hombre europeo —especialmente el burgués— está profundamente afectado por una "enfermedad" que él llama "selfcleptomanía" (es decir, el hombre europeo se roba a sí mismo su propia personalidad), y esto se deriva del falso "principio

---

[1] Citado por Deleuze, *Nietzsche*, PUF, París, 1992, p. 92. (Traducción al francés por G. Bianquis).

[2] *O.C.*, t. 1, p. 423. Frase de la "Conférence sur Dada", pronunciada en Weimar y Jena en septiembre de 1922. Con posterioridad a Dadá, Tzara repite la idea del asco (*dégoût*) como origen de Dadá, véase, por ejemplo, *O.C.*, t. 5., pp. 85 y 396.

de propiedad” que rige la sociedad europea. ¿Plantean alguna solución los intelectuales y los artistas a esta situación? Al contrario, demasiados de ellos, tan vacíos como los burgueses, se dedican a dominar a los otros e imponerse, a través de un sofisticado uso de la lógica y la moral —reafirmando así el *statu quo*. Según Tzara, toda esta situación, y en especial “el control de la moral y de la lógica”, ha dejado al hombre europeo en un estado de impotencia y de esclavitud: de ahí que Dadá plantee un gran trabajo de limpieza.

Este trabajo de limpieza tiene algunos frentes esenciales. Uno de ellos es la moral (1.3). Al igual que Nietzsche, Tzara descubre en la moral y la piedad —altamente promocionadas por los intelectuales— una pesadez, una oscura voluntad de negación de la vida. De ahí, el “asco dadaísta” a la moral y a la piedad, y su esfuerzo por “desmoralizar en todas partes”.

Otro frente es la lógica (1.4). Tzara piensa que la inteligencia lógica es incapaz de captar la vida. La lógica, para Tzara, nos llena de “explicaciones”, las cuales, a pesar de que son sólo meras justificaciones *a posteriori*, acaban reemplazando lo vivido y en suma, acaban reprimiendo la natural multiplicidad de los flujos vitales. Pero hay más: las ciencias y la filosofía (especialmente la filosofía dialéctica) construyen grandes edificios lógicos que nos imponen una sola manera de ver la realidad —y esa manera de ver es cómplice del orden establecido en la sociedad europea. ¿Cómo liberarse de esta maraña de cosas en las que el hombre europeo está inmerso? Una propuesta a la vez divertida y totalmente coherente de Tzara —y de Dadá— consiste en la instauración del “idiota”, figura de libertad, maestro del olvido.

El otro gran frente, lo constituye el arte (1.5). Ante toda esta situación del hombre europeo, ¿cómo han reaccionado los artistas? Tzara ve que los artistas, demasiadas veces, son cómplices del mismo orden, al igual que los intelectuales. A este respecto, una de las peores cosas que ha ocurrido en el arte europeo, para nuestro autor, es la aparición del culto al arte en el renacimiento, culto que se ha mantenido desde entonces. Y esto ha facilitado el dominio de las formas artísticas acordes con el gusto burgués (el arte ilusionista o representativo, el sentimentalismo). Ciertamente la vanguardia del siglo XX, observa Tzara, se ha venido esforzando para desmoronar este arte burgués. No obstante, lo cierto es que la vanguardia artística no ha llegado a destruir la sensibilidad o el espíritu del que nace este arte burgués. Una prueba de ello es que la vanguardia acaba proponiendo —o imponiendo, como

escuela— un nuevo código formal (como sustituto del anterior burgués) en vez de promover la creatividad individual, que es naturalmente múltiple, y, por ello mismo, liberadora.

Finalmente, consideraremos la relación entre Dadá y la política para Tzara (1.6), ya que, naturalmente, el planteamiento de Tzara y Dadá —que busca una transformación radical del hombre— necesariamente se viste de carácter político. Sin embargo, es importante recordar que la "política" dadá no encaja en el esquema político en el sentido clásico: Tzara, en la época dadá, expresará claramente su desacuerdo con el comunismo y con una cierta politización del arte, muy en boga en su época. Entonces, ¿en qué consiste la política dadá? Lo que propone Tzara es una transformación radical de la sensibilidad del hombre europeo, una "dictadura del espíritu", una nueva forma de situar al hombre en "lo cósmico".

1.2 La debilidad europea

1.2.1 Dadá y el hombre europeo

El hombre europeo está enfermo, y es absolutamente necesario crear un nuevo tipo de hombre: esta es la preocupación fundamental de Tzara, claramente expuesta desde el comienzo del movimiento dadá. Empecemos por ver los primeros dos párrafos (el primero de los cuales citamos de forma abreviada) del primer manifiesto dadá, leído en Zurich en 1916:

> DADA est notre intensité: qui érige les baïonnettes sans conséquence ... nous ne sommes pas libres et crions liberté; nécessité sévère sans discipline ni morales et crachons sur l'humanité.
>
> DADA reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats.[1]

¿Por qué "no somos libres y gritamos libertad"? ¿Por qué "escupimos sobre la humanidad"? En el segundo párrafo Tzara da una clave: "el marco europeo de debilidades". El hombre europeo está tan aquejado de debilidades que merece ser escupido. Dadá, para Tzara, es algo que salta, precisamente, de esta condición del hombre europeo debilitado. Es cierto, no hay creación *ex nihilo*, lo afirmativo nace de lo negativo ("Dadá ... es igualmente una mierda"); pero ya en el intento de "cagar en colores diversos", se anuncia la aparición de algo nuevo.

Cabe añadir que, según H. Béhar, el compilador de las *Oeuvres complètes*, la frase "marco europeo de debilidades" fue expresada primeramente, en el manuscrito, como "marco humano de debilidades".[2] El matiz introducido finalmente indica que Tzara llega a localizar el origen del problema, no en la humanidad en sí misma, sino más bien en la civilización europea.[3] Con todo,

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 357. En "Manifeste de Monsieur Antipyrine", manifiesto que se encuentra en *O.C.*, t. 1, pp. 357-358.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 699.

[3] En efecto, como veremos en el capítulo 2, Tzara valora muy positivamente algunas otras

es cierto que a veces Tzara parece formular también el problema no en términos del hombre europeo sino del hombre en general. Así, en los siguientes fragmentos, Tzara dice que el hombre no es capaz de mantener relaciones fraternales con otros seres del mundo (así, con los animales, las plantas, sus "hermanos", o con los de su misma especie), ni de expresar lo que realmente piensa (a pesar de que habla mucho), y que lo mejor que tenemos es, más bien, la capacidad de acción antihumana:

> L'homme est sale, il tue les animaux, les plantes, ses frères, il querelle, il est intelligent, parle trop, ne peut pas dire ce qu'il pense.[1]

> [las facultades del poeta Lautréamont] elles devraient aboutir à l'anéantissement de cet étrange mélange d'os, de farine et de végétations: l'humanité.[2]

> ... ce qu'il y a de divin en nous est l'éveil de l'action anti-humaine.[3]

Pero, ¿qué quiere decir la frase "aniquilar la humanidad" o la frase "acción antihumana"? Sabemos que muchos lectores han supuesto, a partir de los fragmentos de este tipo, un cierto nihilismo en Tzara. Sin embargo, para darse cuenta del error de esta interpretación, sólo hace falta recordar que, si Tzara desea la aniquilación del hombre, es precisamente para crear ese hombre nuevo que podría llamarse "Dadá": no es la negatividad, sino más bien el exceso de voluntad afirmativa el que acarrea la acción antihumana, que es a la vez destructiva y productiva. Cabe añadir —y esto no es menos importante— que Tzara tampoco recomienda eliminar todas las formas posibles de la humanidad (de hecho, él no deja de subrayar la enorme diversidad de los hombres,[4] a la vez que utiliza, en otras ocasiones, el término "humano" o

---

civilizaciones, como, por ejemplo, la africana y la oceánica.

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 118.

[2] *O.C.* , t. 1, p. 415.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 144.

[4] Este tema lo veremos con más detalle más adelante. Aquí citamos sólo un ejemplo: "Les hommes sont différents, c'est leur diversité qui en crée l'intérêt. Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité." *O.C.*, t. 1, p. 421.

"humanidad" en sentido positivo, como una capacidad de vida y de autocreación perceptible en la poesía o en el arte).[1] Su voluntad de aniquilación se apunta sólo a algunas formas concretas de la humanidad aparecidas en la historia —entre las cuales, la del hombre europeo, especialmente enfermo.[2]

1.2.2 "Selfcleptomanía" y el principio de propiedad

Sigamos con el cuadro diagnóstico que Tzara hace del hombre europeo. Nuestro autor descubre en él una "enfermedad" extraña a la que denomina: "selfcleptomanía" (*selfcleptomanie*).[3] La figura del "selfcleptómano" es presentada de la siguiente manera:

> Le selfcleptomane.
>
> Celui qui vole — sans penser à son intérêt, à sa volonté, — des éléments de son individu, est un cleptomane. Il se vole lui-même. Il fait disparaître les caractères qui l'éloignent de la communauté. Les bourgeois se ressemblent — ils sont tous pareils. Ils ne se ressemblaient pas. On leur a appris à voler — le vol est devenu fonction — le plus commode et le moins dangereux c'est de se voler soi-même. Ils sont très pauvres.[4]

El "selfcleptómano" es la típica figura de la sociedad europea: el burgués.[5]

---

[1] Ya que esto es un tema que se trabajará en el capítulo 3, aquí nos limitaremos a citar el siguiente fragmento: "La poésie est un moyen de communiquer une certaine quantité d'humanité, d'éléments de vie, que l'on a en soi." *O.C.* , t. 1, p. 623.

[2] Tzara constata la existencia de tipos nuevos de "hombres". Dadá es ya una forma nueva, un nuevo tipo, pero Dadá no es la única forma. En efecto, por un lado Tzara dice que "Dada c'est un type nouveau ..." (*O.C.* , t. 1, p. 572), y por otro dice: "un type d'hommes nouveaux se crée un peu partout." *O.C.* , t. 1, p. 409.

[3] Béhar afirma que la palabra "selfcleptomanie" (así como "selfcleptomane", como se puede suponer lógicamente) es invención de Tzara. Ver *O.C.*, t. 1, p. 709.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 381. Esta presentación del selfcleptómano está en el "Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer" (1920). Véase este manifiesto en *O.C.*, t. 1, pp. 377-387.

[5] A diferencia de la etapa posterior a Dadá, en ésta, Tzara casi nunca usa la palabra "burguesía" y muy pocas veces utiliza la expresión "los burgueses", sólo algunas veces y como un conjunto de

Estos hombres, que antes tenían su propia individualidad, han dejado de tenerla porque han aprendido a robar y se han habituado a robar mecánicamente ("el robo se volvió función"), hasta tal punto que se roban a sí mismos su personalidad. De ahí la consecuencia irónica: siendo ricos, "son muy pobres".

Es verdad que en este análisis, ciertamente agudo, de la figura del burgués (y del hombre europeo en general), hay un punto que no queda muy claro: el acto de "robar". ¿Qué quiere decir Tzara con esto, exactamente? Lamentablemente, sobre este punto Tzara no nos da ninguna explicación clara ni en el fragmento citado ni en otras partes de sus escritos. Ahora bien, nuestra hipótesis es la siguiente: esta idea del hábito generalizado de "robo" sólo se hace comprensible si lo relacionamos con otro elemento de la sociedad europea criticado por Tzara: la "concepción de la propiedad".

Empecemos por la cita siguiente:

> ... les gens n'aiment que leur personne, leur rente et leur chien. Cet état de choses dérive d'une fausse conception de la propriété.[1]

Destacaremos que, curiosamente, la primera frase, un tanto humorística, recuerda a la concepción de la propiedad de John Locke cuya filosofía política, como sabemos, fue fundacional para la constitución de la sociedad civil o burguesa europea.[2] Concretamente, Locke, en su *Segundo ensayo sobre*

---

individuos burgueses. No hay por tanto una interpretación marxista del término. Tzara mismo dirá en 1959: "Notre combat était surtout dirigé contre la guerre, contre la société et contre la bourgeoisie, mais sans entrer dans le détail du marxisme." (*O.C.*, t. 5, p. 432). El término "burguesía" como "clase" sólo aparece, a finales del movimiento dadá, en un manifiesto colectivo que Tzara también firmó: "Manifeste L'art prolétarien" (1923). Al final de este capítulo, hablaremos de este manifiesto.

[1] *O.C.*, t. 1, p. 420.

[2] Aunque es un lugar común de la historia de filosofía, podemos citar a José Ferrater Mora: "Tanto la teoría y filosofía general del Locke como su ética y su doctrina política ejercieron enorme influencia, especialmente durante el siglo XVIII: se ha podido hablar de « la edad de Locke » como se ha hablado de « la edad de Newton » y aun de las dos a un tiempo: « la edad de Locke y Newton ». Los principales enciclopedistas (d'Alembert, Voltaire, por ejemplo) saludaron la filosofía de Locke como la que corresponde a la física de Newton, y ambas como expresión de la « razón humana ». Locke ejerció gran influencia sobre los filósofos y economistas de tendencia « liberal » y sobre gran parte de la evolución de las ideas y constumbres políticas en muchos países,

el gobierno civil, consideraba que la propiedad de un individuo consistía en "su propia *persona*", "la *labor* " de su cuerpo (cuyo resultado directo o indirecto, añadamos, es la renta) y "sus posesiones".[1]

No sabemos si Tzara había leído o no el libro de Locke, pero lo cierto es que los tres elementos (persona, renta, perro) que enumera Tzara se corresponden bastante a los tres elementos que constituyen la concepción de propiedad de Locke —concepción que estableció, en la historia de Europa, la "propiedad privada" como derecho natural sobre algo que *stricto sensu* no es propio del individuo (las posesiones).[2] Asimismo, si Tzara rechaza esta concepción de la propiedad, llamándola "falsa", lógicamente toda posesión significará *stricto sensu* un robo (apropiación de lo que no es suyo), todo poseer significará *stricto sensu* robar.[3]

Por tanto, si volvemos al primer fragmento citado, lo que nos parece que Tzara denuncia es que esta idea de propiedad ha quedado tan anclada en el espíritu de los burgueses que éstos, como hemos visto, acaban por robarse mecanicamente a sí mismos (cosa que paradojicamente los convierte en muy pobres). Ello se hace patente en su miseria afectiva: al poseer su propiedad —su persona, su renta y su perro— y al amar sólo esa propiedad, hasta la vida afectiva del burgués queda completamente dominada por este principio de propiedad.

---

especialmente los de habla inglesa." (*Diccionario de Filosofía*, t. III, Ariel, Barcelona, 1994, p. 2170).

[1] *Segundo ensayo sobre el gobierno civil* en John Locke, *Dos ensayos sobre el gobierno civil*, Espasa Calpe, "Austral", Madrid, 1997, parágrafos 27 y 48 (pp. 223 y 238-239 respectivamente). Ver también el parágrafo 44.

[2] Sobre este punto: "Quoi qu'il en soit, c'est John Locke qui, dans son deuxième *Traité sur le gouvernement civil*, a le plus décisivement contribué à fonder l'idée que la propriété privée est un droit naturel". *Encyclopédie philosophique universelle II, Les notions philosophiques*, t. 2, PUF, París, 1990, p. 2090.

[3] Cabe añadir que el dadaísta Raoul Hausmann hace reflexiones interesantes sobre la noción de propiedad en la sociedad burguesa, siendo sobre todo importante, a nuestro parecer, las repercusiones que esta noción tiene en el individuo y en especial en las relaciones entre sexos. Véanse las páginas centrales del catálogo *Raoul Hausmann*, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1994.

Pero no atrapa sólo la vida afectiva: este principio de propiedad —junto con toda la maquinaria de producción capitalista—, al aplicarse universalmente, tiene el efecto de convertir todo (tanto lo material como lo espiritual) en objetos utilitarios, en mercancías. Así, incluso la belleza y los ideales más "sagrados" de la sociedad europea moderna (libertad, fraternidad, igualdad):

> L'esprit bourgeois qui rend les idées applicables et utiles, veut donner à la poésie le rôle invisible de principal moteur de la machine universelle: l'âme pratique. ... De cette manière, tout se laisse organiser et fabriquer. On produit liberté, fraternité, égalité, expressionnisme.[1]

> L'amour de la beauté est une hypocrisie. On vous a appris à l'école que le tableau est une chose précieuse. <C'est le même principe de la propriété qui fait que les ouvriers travaillent pour les capitalistes>. Nous luttons contre le principe de propriété.[2]

Volvamos a la selfcleptomanía. Ciertamente, gracias a este gran mecanismo de producción de valores utilitarios, el hombre europeo se ha hecho rico. Pero, destaca Tzara, es a cambio de lo siguiente: el hombre europeo —en especial el burgués— ha acabado suprimiendo sus propios rasgos individuales, volviéndose igual a todos los demás, haciéndose esclavo de su propio sistema de producción de mercancías, volviéndose interiormente enfermo y pobre.[3] Encontramos una notable similitud entre este hombre enfermizo, pobre, automutilado, indiferenciado individualmente, con el hombre que Nietzsche criticaba: "l'animal grégaire, être docile, maladif, médiocre, l'européen d'aujourd'hui".[4]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 402.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 571. Béhar advierte que los elementos señalados con el signo "< >" fueron borrados posteriormente por Tzara.

[3] Su pobreza: "Les hommes sont pauvres parce qu'ils se volent eux-mêmes." (*O.C.*, t. 1, p. 408). Su enfermedad: "*L'anti-dadaïsme est une maladie: la self-cleptomanie*". *Dada Zürich-Paris*, p. 209.

[4] Fragmento de la obra de Nietzsche *Más allá del bien y del mal* citado por Gilles Deleuze en *Nietzsche et la philosophie*, PUF, París, 1991, p. 159. Con esta cita seguimos la lectura de Gilles Deleuze, el cual sitúa este individuo como resultado de la cultura global europea y no sólo en el sentido del resultado del cristianismo europeo como aparece en el contexto más próximo del fragmento en la obra de Nietzsche. En éste sentido, ampliamos la referencia de Deleuze: "Au lieu de l'individu souverain comme produit de la culture, l'histoire nous présente son propre produit,

1.2.3 Los intelectuales y su instinto de dominación

En todo caso, la selfcleptomanía unida con el principio de propiedad, no es la única causa del asco (dégoût) de Tzara y de los demás dadaístas. Otra causa igualmente importante del asco —aunque ésta acaba confluyendo con la primera— son las figuras de los intelectuales en sentido amplio (filósofos, artistas, críticos, etc.) y las sofisticadas categorías que éstos manejan. Y es porque esos individuos, según Tzara, en vez de mejorar el estado de cosas ya bastante grave, enmascaran su problemática y la empeoran. En la "Conférence sur Dada", leída en Weimar y Jena en 1922, expone:

> Les débuts de Dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût. Dégoût de la magnificence des philosophes qui depuis 3.000 ans nous ont tout expliqué (à quoi bon?), dégoût de la prétention de ces artistes représentants de dieu sur terre, dégoût de la passion, de la méchanceté réelle, maladive, appliquée là ou cela ne vaut pas la peine, dégoût d'une nouvelle forme de tyrannie et de restriction, qui ne fait qu'accentuer l'instinct de domination des hommes au lieu de l'apaiser, dégoût de toutes les catégories cataloguées, des faux prophètes derrière lesquels il faut chercher des intérêts d'argent, d'orgueil ou des maladies, dégoût de ces séparateurs entre le bien et le mal, le beau et le laid, (car pourquoi est-ce plus estimable d'être rouge au lieu de vert, à gauche ou à droite, grand ou petit?), dégoût enfin de la dialectique jésuite qui peut tout expliquer et faire passer dans les cerveaux pauvres des idées obliques et obtuses n'ayant pas de racines ni de base, tout cela au moyen d'artifices aveuglants et d'insinuantes promesses, de charlatans.[1]

Más adelante veremos con más detalle algunas de las técnicas concretas utilizadas por estos intelectuales y artistas a los que critica Tzara. Lo que quisiéramos destacar aquí es la siguiente interrogación: ¿qué hay detrás de esas flamantes actividades de los intelectuales o artistas que "explican todo", que son "representantes de dios en la tierra", etc.? Tzara dirá: no es más que una oscura voluntad de ganar, dominar, conquistar —resultado de lo que llama

---

l'homme domestiqué, dans lequel elle trouve le fameux sens de l'histoire: « l'avorton sublime », « l'animal grégaire, être docile, maladif, médiocre, l'européen d'aujourd'hui »."

[1] *O.C.*, t. 1, p. 423. Otra larga serie de elementos que producen el "asco dadaísta" se encontrará al final del "Manifeste Dada 1918". Véase *Dada Zürich-Paris,* p. 144.

el "instinto de dominación". Por ejemplo, los escritores que presuntamente nos enseñan la moral, tienen detrás de su bello discurso una ambición, un deseo escondido de ganar:

> Les écrivains qui enseignent la morale et discutent ou améliorent la base psychologique ont ... un désir caché de gagner ...[1]

> Il [el escritor Sr. France] sait tromper ses lecteurs par des moyens usés de séduction et faire passer son ambition pour de la bonhomie humanitaire.[2]

Pero también los filósofos. Un determinado uso de la lógica o la dialéctica sirve eficazmente para dominar o imponer:

> La façon de regarder vite l'autre côté d'une chose, pour imposer indirectement son opinion, s'appelle dialectique...[3]

Lo complicado, como vemos en estos casos, es que estos oscuros deseos de ganar e imponerse de los intelectuales siempre aparecen enmascarados, ya sea en forma de una lógica rigurosa, o de una "buena" moral. Nada sorprendente teniendo en cuenta la estrecha relación entre el instinto de dominación y la máscara:

> Pour cacher cet instinct de domination, inconscient, l'homme a inventé le masque, pour imposer sa prétendue supériorité et pour paraître surnaturel. L'idée de se masquer est profondément enracinée dans l'humanité...[4]

1.2.4 Necesidad de limpieza

Frente a la hipocresía de los intelectuales, las críticas de Tzara son especialmente virulentas. Es porque, piensa Tzara, que la imposición de la

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 143.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 417-418. Es posible que Tzara se refiera a Anatole France, pero esto no se ha podido confirmar a través de los escritos de Tzara.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 143.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 607.

moral y de la lógica, efectuada a través de las actividades de estos intelectuales, nos han dejado en un estado de esclavitud e impotencia:

> Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police — cause de l'esclavage, rats putrides dont les bourgeois en ont plein le ventre, et qui ont infecté les seuls corridors de verre clairs et propres qui restèrent ouverts aux artistes.[1]

Y es que el uso e imposición de estos dos elementos —la lógica y la moral—, limitan la actividad liberadora y creativa de los individuos. Más aún, eliminan al individuo mismo.

En efecto, ¿a dónde nos han llevado la selfcleptomanía de los burgueses (junto con su principio de propiedad) y la hipocresía de los intelectuales (junto con su instinto de dominación)? Los burgueses quieren poseer todo lo que puedan, y sin embargo, precisamente a través de ello, pierden lo más esencial: su personalidad, su individualidad. Y los intelectuales, quieren dominar a los demás a través de sus refinadas técnicas, pero, eso sí, sacrificando su individualidad, como dice Tzara en una obra de teatro, sobre los que triunfan:

> B.- Voilà le secret du succès: soyez nets, ayez tort, affirmez toujours et vous réussirez.
>
> E.- Si réussir signifie se tromper soi-même, voler à soi-même des parts de son individualité.
>
> C.- Quels philosophes![2]

Así, irónicamente, lo que consiguen los burgueses y los intelectuales a través de sus grandes esfuerzos por ganar y conquistar, es la eliminación de su propia personalidad, de su propia libertad. En otras palabras, pierden su propia potencia y se hacen esclavos del mecanismo social. Y, de un manera muy próxima a Nietzsche, Tzara considera que estos hombres-esclavos de la sociedad no hacen más que propagar su propia condición de esclavitud permaneciendo ellos mismos esclavos.[3] Por eso, Tzara grita con toda fuerza,

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 144.

[2] *O.C.*, t. 1, pp. 326.

[3] Por ejemplo, Deleuze dice comentando a Nietzsche: “il est évident que l’esclave ne cesse pas

en el segundo manifiesto dadá, para liberarse de estos valores de criados y recuperar la individualidad dejada,[1] como el mundo, en "manos de bandidos" que "destruyen los siglos". De ahí, la necesidad de un "trabajo destructivo" que es, en realidad, un trabajo de limpieza:

> ... dada: abolition de la logique, danse des impuissants de la création: dada; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets…[2]
>
> Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui se déchirent et détruisent les siècles. Sans but ni dessein, sans organisation: la folie indomptable, la décomposition.[3]

En síntesis, podemos decir que es esta situación de propagación de la selfcleptomanía de los burgueses, así como de los valores de esclavos por parte de los intelectuales, la que causó ese profundo asco a Tzara y a los demás dadaístas.

---

d'être esclave en prenant le pouvoir". (G. Deleuze, *Nietzsche,* p. 26). Como se verá en la próxima cita, Tzara indica que la jerarquía social está fundada sobre los valores de criados (*valets*) o de "esclavos", si aplicamos la terminología nietzscheana. Luego los criados y sus valores han triunfado. Pero este triunfo no los convierte en "señores"; al contrario, extienden la servidumbre.

[1] En el capítulo 2, veremos las formas concretas que Tzara propone para recuperar la individualidad y la personalidad. Aquí nos limitaremos a decir que Tzara ve en el individualismo una sensibilidad precisa, contraria a la impersonalidad dominante: "Le public se laisse de plus en plus emporter vers des mouvements instinctifs, inexplicables, des demi-enthousiasmes impersonnels, contraires aux raisonnements clairs et précis qui constituaient cette mathématique de la sensibilité qu'on nommait, individualisme." *O.C.*, t. 1, p. 612.

[2] *Dada Zürich-Paris,* p. 144. Hemos cambiado la palabra "vallets" por "valets", de acuerdo con la correción de *O.C.,* t. 1, p. 367 (puesto que con "vallets" la frase quedaría incomprensible).

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 144. Este carácter ciegamente destructivo nos recuerda al fragmento nietzscheano de *La genealogía de la moral* citado por Gilles Deleuze en *Nietzsche et la philosophie,* p. 61: "... une volonté d'anéantissement, une hostilité à la vie, un refus d'admettre les conditions fondamentales de la vie".

1.3 Contra la pesadez de la moral y la piedad

Ya hemos visto la critica de Tzara a esos intelectuales que, a través de sus discursos morales, no hacen más que propagar su triste pasión y condición de esclavos. Y es que su papel en la cultura es decisivo; así sus discursos "altamente morales" contribuyen a enmascarar la miseria existente. Como recordará Tzara, Dadá se enfrentaba a ese enmascaramiento:

> Notre volonté de renouvellement ne concernait pas seulement les arts plastiques et littéraires, car nous entendions aller plus loin en nous attaquant sinon à la structure de la société, du moins à cette culture hypocrite qui avait permis le massacre et la misère, tout en se réclamant des principes hautements moraux.[1]

Pero, en realidad, la actividad de Tzara como "médico de la cultura"[2], por decirlo así, no se detiene ahí: analiza también el contenido de la moral reinante y extrae los elementos enfermos contenidos en ella.[3] Así Tzara, especialmente en el "Manifiesto Dadá 1918", se dedica a la crítica radical de la moral cristiana —esa moral que para Nietzsche era incluso más tenaz que el cristianismo mismo.[4] En este manifiesto, Tzara no solamente ataca

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 733.

[2] Creemos que es totalmente adecuado aplicar esta expresión nietzscheana a Tzara. Aún después de Dadá, Tzara hablará como médico: "Crois-moi, cher ami, le monde est malade et les symptômes de la guérison ne sont pas perceptibles à tout le monde. Mais ils existent." *O.C.*, t. 5, p. 412.

[3] A nuestro parecer, la crítica de Dadá a la moral cristiana no ha sido suficientemente destacada en la bibliografía secundaria sobre este movimiento. Sin embargo, cabe destacar como excepción a esta regla la siguiente observación de Rita Eder: "Según Ball la moralidad cristiana llevó al hombre a renunciar a la vida, a decir "no" al mundo de los sentidos, y a buscar la ilusión de otro mundo. Este ataque en contra del cristianismo llevó inevitablemente a la crítica de la moralidad y los valores de la sociedad burguesa. Estos dos temas fueron aspectos importantes del movimiento de Zurich." ("Hugo Ball y la filosofía de Dadá", *Dadá Documentos,* p. 107). Resaltemos asimismo que Ball decía: "Ce que nous appelons Dada est ... une mise à mort de la moralité". Ball, *La fuite hors du temps,* p. 136.

[4] Según Nietzsche, la religión cristiana ha sido sustituida por la moral cristiana misma: "le christianisme *en tant que dogme* a été ruiné, par sa propre morale". *La généalogie de la morale*, en *Oeuvres philosophiques complètes* (textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari), t. VII (*Par-delà bien et mal, La généalogie de la morale),* Gallimard, París, 1987, III, 27, p. 346.

directamente a alguna de las doctrinas cristianas: “Le principe: “aime ton prochain” est une hypocrisie.”[1] Ataca además, y sobre todo, la naturaleza pesada, depresiva de la moral cristiana, moral que oprime la vida y nos vuelve impotentes. Recordemos un fragmento ya citado de este manifiesto de 1918: “Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police — cause de l'esclavage”. En otro lugar del mismo manifiesto, denuncia una vez más esa pesadez opresora que difunde la moral cristiana en nombre de la bondad, o más específicamente, en nombre de la “caridad” y la “piedad”:

> La morale a déterminé la charité et la pitié, deux boules de suif qui ont poussé comme des éléphants, des planètes et qu'on nomme bonnes. Elles n'ont rien de la bonté.[2]

Ciertamente, Tzara tenía algunos precursores en esta crítica al carácter pesado y desvitalizador de la moralidad cristiana y, especialmente, de la piedad. Por ejemplo, aunque en un contexto muy diferente a Tzara, Bergson descubre en la piedad una aspiración escondida a descender, a “humillarse”:

> La pitié vraie consiste moins à craindre la souffrance qu'à la désirer. ... L'essence de la pitié est donc un besoin de s'humilier, une aspiration à descendre.[3]

Pero, quien desarrolló la más contundente crítica a la moral cristiana es, sin duda, Nietzsche. Este filósofo descubría cómo la moral cristiana, y sobre todo la piedad —“el origen de todas las virtudes”— nos deprime, nos separa de nuestra potencia vital: en una palabra, lleva en sí la negación de la vida, o nihilismo.[4] Y no nos cabe duda de que la crítica de Tzara seguirá esta línea crítica de Nietzsche:

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 144.

[3] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F, París, 1993, p. 14.

[4] Respecto a la conexión entre la negación de la vida y la pesadez en Nietzsche, Deleuze comenta: “Bas et vil désignent le triomphe des forces réactives, leur affinité avec le négatif, leur lourdeur ou pesanteur.” *Nietzsche et la philosophie*, p. 98.

> La pitié est en opposition avec les affections toniques qui élèvent l'énergie du sens vital: elle agit d'une façon dépressive … on a fait d'elle [la piedad] *la* vertu, le terrain et l'origine de toutes les vertus. Mais il ne faut jamais oublier que c'était du point de vue d'une philosophie qui était nihiliste, qui inscrivait sur son bouclier *la négation de la vie*. Schopenhauer avait raison quand il disait: La vie est niée par la pitié, la pitié rend la vie encore plus digne d'être niée — la pitié, c'est la *pratique* du nihilisme.[1]

Nietzsche veía además cómo esta moral de la piedad iba contaminando y enfermando a los filósofos, cosa que consideraba como un síntoma inquietante de la civilización europea:

> … Cette morale de la pitié qui gagnait de plus en plus, contaminant même les philosophes et les rendant malades, était à mes yeux le symptôme le plus inquiétant de notre civilisation européenne ... cette surestimation de la pitié est une innovation des philosophes modernes: jusqu'ici les philosophes étaient tombés d'accord sur la *non-valeur* de la pitié.[2]

Por su parte, Tzara no está menos inquieto. Afirma en el mismo manifiesto de 1918 que esta atmósfera de pesadez y de negación de la vida (pero con la apariencia de bondad, tan dulce como chocolate), se combina con otros aspectos enfermos de la civilización europea que ya hemos mencionado (la mercantilización de ideas y el oscuro deseo de dominación), y ha infectado ya el cuerpo de todos los hombres. Tzara declara, de manera virulenta, la oposición radical de Dadá a esta enfermedad y pesadez de la moral y de la piedad, difundidas por los filósofos, interesados y mezquinos:

> La moralité est l'infusion du chocolat dans les veines de tous les hommes. Cette tâche n'est pas ordonnée par une force surnaturelle, mais par le trust des marchands d'idées et accapareurs universitaires. … En collant les étiquettes, la bataille des philosophes se dechaîna (mercantilisme, balance, mesures méticuleuses et mesquines) et l'on comprit pour la seconde fois que la pitié est un sentiment, comme la diarhée aussi, en rapport au dégoût qui gâte la santé, immonde tâche de charognes de compromettre le soleil.
>
> Je proclame l'opposition de toutes les facultés cosmiques à cette blénoragie

---

[1] Fragmento de *El anticristo* de Nietzsche seleccionado por Deleuze en "Extraits", *Nietzsche*, pp. 78-79.

[2] *La généalogie de la morale*, en *Oeuvres philosophiques complètes*, t. VII, Avant-propos, 5, p. 219.

> d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec tous les moyens du
>
> **Dégoût dadaïste**.[1]

Por tanto, no es extraño que una de las tareas principales de Dadá consista en "desmoralizar en todas partes" y en restablecer un mundo fecundo con "las potencias reales y la fantasía de cada individuo":

> Je détruis les tiroirs du cerveau, et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.[2]

De esta manera, se puede superar la pesadez de la moral y de la piedad e incluso del anticristianismo mismo.[3] La potencia y ligereza (nuestras y del mundo) recobradas, permiten ver de otro modo —de un modo casi pagano— las figuras sagradas de la religión cristiana, como muestra ampliamente Tzara:

> L'essai de Jesus et la bible couvrent sous leurs ailes larges et bien-veillantes: la merde, les bêtes, les journées.[4]
>
> ... les 3 lois essentielles, qui sont celles de Dieu: manger, faire l'amour et

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 144 (los tres párrafos son consecutivos). Cabe destacar que quizás los fragmentos más críticos que Tzara dirige a la filosofía son los que se relacionan con la piedad. Así, en otro momento, Tzara dice aludiendo a la "piedad filosófica": "Ceux dont l'incertitude s'étale en prétentions et l'orgueil monte sous forme de salive cérébrale, ceux pour qui les marécages et les excréments ont déterminé la règle de pitié philosophique, verront un jour ou l'autre l'incommensurable malédiction déchirer leurs muscles sales et faibles." *O.C.*, t. 1, p. 414.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 143.

[3] El dadaísta japonés Takahashi dice que "Dadá era anticristiano" aludiendo en especial a Tzara y a Picabia (Shinkichi Takahashi, "Dada to zen", artículo citado, p. 13). Respecto a Picabia, alude a su obra titulada *Jésus-Christ rastaquouère* [advenedizo o vividor]. Michel Sanouillet, por su parte, dice de esta obra de Picabia: "Dans l'ensemble, cet "évangile" d'un nouveau genre s'inspire assez nettement des ouvrages de Nietzsche". (*Dada à Paris*, p. 230). Siendo cierto pues este anticristianismo, Dadá lo supera a su manera.

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 142. En otra ocasión, Tzara dice: "l'hystérie douceâtre de Jésus". *O.C.*, t. 1, p. 415.

chier...[1]

... Dieu est en rut.[2]

Dieu n'est pas à l'hauteur. Il n'est même pas dans le Bottin. Mais il est tout de même charmant.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 379.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 386.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 388. Tzara no es el único dadaísta que se aplica a este ejercicio. Giovanni Lista nos habla de un código dadaísta al que se ajustaría un mensaje de Fiozzi y Cantarelli enviado a Tzara, que finaliza del siguiente modo: "cul-Dieu Dada." "Tristan Tzara et le dadaïsme italien", *Europe*, n.º 555-556, p. 184.

1.4 Contra la falsedad de la inteligencia y la lógica

1.4.1 La inteligencia es incapaz de captar la vida

"Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police — cause de l'esclavage", decía Tzara. Se tratará pues de ver de qué modo la lógica nos inmoviliza y nos separa de la vida. Pero antes de hablar específicamente de la lógica, cabría considerar primero, como haremos en este apartado, la inteligencia de la que nace y con la que se articula.

Veamos lo que dice Tzara sobre la inteligencia en su "Conférence sur Dada" en 1922:

> L'intelligence est une organisation comme une autre, l'organisation sociale, l'organisation d'une banque ou l'organisation d'un bavardage. Un thé mondain. Elle sert à créer de l'ordre et à mettre de la clarté là où il n'y en a pas. Elle sert à créer la hiérarchie dans l'état. A faire des classifications pour un travail rationnel. A séparer les questions d'ordre matériel de celles d'ordre moral, mais de prendre très au sérieux les premières. L'intelligence est le triomphe de la bonne éducation et du pragmatisme. La vie, heureusement, est autre chose, et ses plaisirs sont innombrables. Leur prix ne s'évalue pas en monnaie d'intelligence liquide.[1]

Tzara nos presenta aquí una inteligencia que tiene esencialmente una función social y utilitaria. Ciertamente la inteligencia (organizada como un banco o la sociedad) sirve para muchas cosas (crear jerarquía, ordenar, clasificar, etc.), pero precisamente por ser tan útil, se le escapa lo esencial: la vida.

Pero, ¿por qué la inteligencia es incapaz de captar la vida? Lo que Tzara descubre en la inteligencia humana es su tendencia a mecanizar el pensamiento y crear un mundo artificial, separado de los flujos y movimientos vitales:

> Je déteste l'artifice et le mensonge, je déteste le langage qui n'est qu'un

[1] *O.C.*, t. 1, p. 420.

artifice de la pensée, je déteste la pensée qui est un mensonge de la matière vivante, la vie se meut en dehors de toute hypocrisie...[1]

L'idée, préconçue et immuable des notions abstraites, entraîne forcément une mécanisation de la pensée. Or, la variété et le mouvement expriment mieux la circulation du sang et de la vie.[2]

Cabe añadir que, obviamente, Tzara no critica todo pensamiento sino el pensamiento "mecanizado", pensamiento que se apoya en las nociones abstractas, o mejor dicho, en las ideas ya hechas e inamovibles que éstas conservan. Pero, aun así, este ataque de Tzara contra la inteligencia puede sonar chocante, ya que para muchos, la inteligencia ha supuesto la base de los logros más altos de la humanidad. ¿Un nihilismo de Tzara? Una vez más, diremos que no. A este respecto, sobre todo, es importante recordar que uno de los filósofos más respetados de la época, Bergson, señalaba precisamente el carácter inmóvil o inmovilizador de la inteligencia y su incapacidad para captar la vida. Veamos algunos fragmentos de este filósofo, para quien también "la vida desborda a la inteligencia":

… uniquement préoccupé de souder le même au même, l'intelligence se détourne de la vision du temps. Elle répugne au fluent et solidifie tout ce qu'elle touche. Nous ne *pensons* pas le temps réel. Mais nous le vivons, parce que la vie déborde l'intelligence.[3]

… notre pensée, sous sa forme purement logique, est incapable de se représenter la vraie nature de la vie, ... aucune des catégories de notre pensée, unité, multiplicité, causalité mécanique, finalité intelligente, etc., ne s'applique

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 626 (1924). Bergson, por su parte, ve una estrecha relación entre la inteligencia o el pensamiento lógico y la materia inerte: "Telle sera, en effet, une des conclusions du présent essai. Nous verrons que l'intelligence humaine se sent chez elle tant qu'on la laisse parmi les objets inertes, plus spécialement parmi les solides, où notre action trouve son point d'appui et notre industrie ses instruments de travail, que nos concepts ont été formés à l'image des solides, que notre logique est surtout la logique des solides, que, par là même, notre intelligence triomphe dans la géométrie, où se révèle la parenté de la pensée logique avec la matière inerte, et où l'intelligence n'a qu'à suivre son mouvement naturel, après le plus léger contact possible avec l'expérience..." *L'évolution créatrice,* p. V.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 614.

[3] *L'évolution créatrice*, P.U.F, París, 1994, p. 46.

> exactement aux choses de la vie…[1]

1.4.2 La falsedad de la lógica

Esta última cita de Bergson servirá de puente para pasar a la crítica de Tzara a la lógica. Para éste último, la lógica es “siempre falsa” y constituye el “esqueleto inmóvil del pensamiento”. Tzara insiste en el modo de proceder mecánico de la lógica, en su modo de enlazar las nociones desde su “exterior formal”:

> La logique constitue le squelette immobile de la pensée.[2]

> La logique est une complication. La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts des centres illusoires.[3]

Para Tzara un pensamiento que se apoya en este falso movimiento mecánico y formal de la lógica, no puede captar la vida (o captar el tiempo real, como decía Bergson). Al contrario, como aquí afirma, nos lleva a un lugar vacío (“centros ilusorios”). Dado que la lógica no está exactamente configurada para captar la realidad, Tzara concluye que la lógica no es más que una simple convención social y culturalmente aceptada. No es extraño pues que se haga de ella otros usos —usos convenientes para el selfcleptómano y para el intelectual ambicioso: así para el ascenso social o político. En una palabra, la lógica se hace a medida de “esa sucia alucinación llamada hombre” cuyo perfil ya hemos descrito:

> La logique est une convention adoptée par le minimum d'aptitudes qui caractérise cette sale hallucination qui s'appelle l'homme. La logique n'existe donc pas. Les petits Barrès l'emploient pour se faire un siège de député.[4]

---

[1] *L'évolution créatrice*, p. VI.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 577.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 144.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 577. Tzara decía: “abolition de la logique, danse des impuissants de la création: dada”

Por tanto, la lógica como la inteligencia tiene fundamentalmente, para Tzara, un fin social, un fin utilitario. Señalaremos de nuevo que Tzara no está solo en esta observación. Bergson ya señalaba, desde su punto de vista, el carácter utilitario de la inteligencia:

> Combien n'est-il pas plus simple de s'en tenir aux notions emmaganisées dans le langage! Ces idées ont été formées par l'intelligence au fur et à mesure de ses besoins. Elles correspondent à un découpage de la réalité selon les lignes qu'il faut suivre pour agir commodément sur elle. Le plus souvent, elles distribuent les objets et les faits d'après l'avantage que nous en pouvons tirer, jetant pêle-mêle dans le même compartiment intellectuel tout ce qui intéresse le même besoin.[1]

A este carácter utilitario de la inteligencia, Tzara le daba un valor más directamente político que Bergson (para Tzara, creaba la jerarquía en el estado), como hemos visto también respecto a la lógica.

Nada sorprendente pues que ésta última, la lógica, favorezca el mantenimiento del sistema social vigente y fomente nuestra impasibilidad ante ese sistema. Ahora bien, falta ver cómo la lógica tiraniza al individuo de otros modos, como veremos en las próximas secciones.

1.4.3 La explicación: justifiación *a posteriori*

En 1931, Tzara nos dice que en el movimiento dadá existía una tendencia a "répudier la logique et surtout la croyance établie qu'elle pouvait tout expliquer."[2] Para él, las explicaciones y las teorías limitan nuestra libertad:

(1.2.4). Generalmente, las observaciones que Tzara hace de la lógica se desarrollan en un contexto de afirmación de la creatividad. Tzara contrapone lógica a creación. No es que la lógica no sea considerada una creación ("Marié à la logique l'art vivrait dans l'inceste". *Ibíd.*), pero, como otras creaciones humanas envejecidas, ya convertida en una construcción carcelaria.

[1] Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 32.

[2] *O.C.*, t. 5, p. 19. La repugnancia de Tzara a las explicaciones, es especialmente intensa en algunos campos: "me répugne d'identifier les hypothèses explicatives (probable asphyxiant) aux principes de la vie, de l'activité, de la certitude." *O.C.*, t. 1, p. 401.

> ... Dada étant tout à fait contre les explications. Les explications, méthode logique entraînant forcément les dogmes, les théories. Or nous voulons être LIBRES. C'est-à-dire nous voulons *vivre* sans loi, sans règlement, chacun de nous ne veut pas se laisser entraîner par les idées ou par la personnalité des autres, mais vivre.[1]

Dicho esto, creemos que vale la pena ver de cerca el siguiente fragmento, ya que sirve para entender concretamente la falsa perspectiva en la que se instalan las explicaciones. Tzara destaca que las explicaciones no dan cuenta "exacta" del acto, sino que son más bien justificaciones o "concesiones" elaboradas *a posteriori*:

> Tout est incohérent. Le monsieur qui se décide de prendre un bain, mais qui va au cinéma. L'autre qui veut rester tranquille, mais qui dit ce qui ne lui passe même pas par la tête. Un autre qui a une idée exacte sur quelque chose, mais qui n'arrive qu'à exprimer le contraire dans des paroles qui pour lui sont une mauvaise traduction. Aucune logique. Des nécessités relatives découvertes à *posteriori*, valables non du point de vue de leur exactitude, mais comme explications. Les actes de la vie n'ont ni commencement ni fin. Tout se passe d'une manière très *idiote*.[2]

> Si vous me demandez pourquoi j'ai écrit « l'anti-Aragon Radiguet » je ne pourrai pas vous répondre, avec ma meilleure volonté, et même si je trouvais une explication (concession) elle serait fausse.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 571.

[2] *O.C.*, t. 1, pp. 422-423. En su libro sobre Bergson, Vladimir Jankélévicht, hace una reflexión, en algún sentido, cercana a esta de Tzara: "Après l'acte accompli on a le temps, on trouve toujours de quoi se justifier devant la logique, et l'on se hâte d'escamoter la vérité sincèrement entrevue sous le fragile amoncellement des « bonnes raisons ». Puis l'on oublie tout à fait cette cause véritable, et la justification rétrospective acquiert définitivement le privilège d'avoir engendré l'acte décisoire." (Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson,* P.U.F., París, 1989, p. 62). En esta misma obra, Jankélévitch resaltará asimismo el carácter no contemporáneo (e incluso, no temporal) de las explicaciones: "L'*explication* n'est précisément jamais contemporaine des choses à expliquer: elle substitue à l'histoire empirique des événements l'histoire intelligible des phénomènes, ... dans une « explication » le moraliste ou l'historien sont fictivement postérieurs à la chronique déroulée. L'explication n'est donc pas seulement l'abolition du temps, ... l'acte même d'expliquer suppose le temps aboli, la chronique déroulée." (*Ibid.*, p. 59).

[3] Carta de Tzara a Breton, presentada por Michel Sanouillet en *Dada à Paris,* p. 459.

Si Tzara rechaza aplicar el esquema explicativo a los actos, con más razón se resiste a aplicar dicho esquema al conjunto de la existencia. Nuestro autor parece considerar que explicar es entrar en un juego que reduce la vida, encajándola en nuestras limitadas y rígidas categorías y luego la complica falsamente, introduciendo elementos transcendentes que nos llevan más allá de ella: causas, finalidades o justificaciones últimas. Precisamente por esta razón, Tzara rehusará explicar lo que es Dadá, situando a éste al mismo nivel de la existencia y de su carácter inexplicable:

> Je sais que vous vous attendez à des explications sur Dada. Je n'en donnerai aucune. Expliquez-moi pourquoi vous existez. Vous n'en savez rien. Vous me direz: J'existe pour créer le bonheur de mes enfants. Au fond vous savez que ce n'est pas vrai. Vous direz: J'existe pour sauvegarder ma patrie des invasions barbares. Ce n'est pas suffisant. Vous direz: J'existe parce que Dieu le veut. C'est un conte pour les enfants. Vous ne saurez jamais pourquoi vous existez mais vous vous laisserez toujours facilement entraîner à mettre du sérieux dans la vie. Vous ne comprendrez jamais que la vie est un jeu de mots...[1]

Por último, señalaremos que Tzara verá una estrecha relación entre la búsqueda de explicaciones, de causas, fines, etc., con el espíritu burgués, de ahí que "la necesidad de buscar explicaciones" se parezca a la selfcleptomanía:

> ... chaque bourgeois ... cherche les causes ou les buts (suivant la méthode psycho-analytique qu'il pratique)...[2]

> Le besoin de chercher des explications à ce qui n'a pas d'autre raison que d'être *fait*, simplement, sans discussions, avec le minimum de critère ou de critique, ressemble à la self-cleptomanie…[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 419.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 408. Tzara, como vemos, a veces dice "selfcleptomanie" y otras "self-cleptomanie". Con respecto a esta última cita, puntualizaremos que la reivindicación de lo que es un "hecho" simplemente (en especial respecto a la vida y a la actividad humana), es, para Tzara, la afirmación del hecho real y concreto, de naturaleza simple o de una simpleza natural, vital, frente a las falsas complejidades especulativas y abstractas de la inteligencia. No es que el hecho vital no sea "complejo", pero es de una complejidad de otro orden, orden que la inteligencia —o su obra, la ciencia— difícilmente puede llegar a descifrar: "typographie des premières sensations, trop simple

1.4.4 Las ciencias: sistematización y normalización

La repugnancia de Tzara a las explicaciones se acentúa cuando éstas se convierten en sistema y se nos impone, como ocurre demasiadas veces con la ciencia. En la siguiente cita se observará como la ciencia, que pretende dar una imagen objetiva de la realidad, acaba dándonos una pobre imagen de la misma y de nosotros. Así, según Tzara, la ciencia nos dice "que somos los servidores de la naturaleza":

> La science me répugne dès qu'elle devient spéculative-système, perd son caractère d'utilité — tellement inutile — mais au moins individuel. Je hais l'objectivité grasse et la harmonie, cette science qui trouve tout en ordre. ... La science dit que nous sommes les serviteurs de la nature: tout est en ordre, faites l'amour et cassez vos têtes.[1]

Como dice Tzara justo antes de este fragmento, "On observe, on regarde d'un ou plusieurs points de vue, on les choisit parmi les millions qui existent. L'expérience est aussi un résultat de l'hazard et des facultés individuelles".[2] A pesar de la multiplicidad de puntos de vista existentes (cada uno de los cuales con su propia utilidad), la ciencia nos impone una sola perspectiva y dice que todo funciona (incluidos nosotros mismos) según su modelo de explicación. Es este terrible efecto homogeneizador y normalizador de las ciencias al que Tzara propone resistir.[3]

---

pour être déchiffrée si vite par les capitaines de la science." *O.C.*, t. 1, p. 408.

[1] *Dada Zürich-Paris,* p. 143. De ahí que Tzara concluya este fragmento: "Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'avoir par principe aucun." Por otra parte, Tzara muestra su antipatía por una cierta curiosidad enfermiza, puramente teórica o especulativa, y que está en el centro de la explicación. Véase *O.C.*, t. 1, p. 420.

[2] *Ibíd.*

[3] Ya decía Nietzsche con respecto a la física: "L'idée que la physique n'est, elle aussi, qu'une interprétation du monde, une adaptation du monde (à notre propre entendement, si j'ose dire) et *non pas* une explication du monde, commence peut-être à poindre dans cinq ou six cerveaux". Nietzsche, *Par-delà bien et mal,* en *Oeuvres philosophiques complètes,* t. VII (textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari), Gallimard, París, 1987, I, 14, p. 32.

Naturalmente, y tal vez con más razón, Tzara denuncia el mismo tipo de problema en las ciencias del hombre, tales como la etnografía (o psicología de los pueblos) y el psicoanálisis. Estas ciencias, para él, no respetan las diferencias individuales; al contrario, intentan ofrecer una imagen homogénea del hombre. Y la ofrecen, pero a costa de banalizarlo y normalizarlo.

Así, la ciencia que pretende dar cuenta del "alma de los pueblos" (a la que Tzara llama "etnografía").[1] Tzara sostiene que sólo las "generalidades más banales" de ésta llegan a conocerse. De esta suerte, los juicios que afirman "el alemán es así, el americano así..."[2] Pero, si contrastamos estos juicios con la realidad, nos encontramos muy frecuentemente con los casos contrarios.[3] Los "psicólogos" entonces responden a esta objeción diciendo que lo que uno ha observado son excepciones a la regla. Pero precisamente, estas "excepciones" son las que interesan a Tzara:

> Mais comme il n'y a que les exceptions qui m'intéressent, tout le système des bavardages ethnographiques est bon à mettre dans un tiroir profond. Dans ce tiroir il retrouvera les autres systèmes trop affirmatifs et tout ce qui, d'une façon puérile, donne l'explication à tous les mystères.[4]

De hecho, para nuestro autor, los hombres, los individuos son excepcionales, singulares, "diferentes", no hay ninguna base común entre ellos, ni cerebral ni psíquica:

> Les hommes sont différents, c'est leur diversité qui en crée l'intérêt. Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité. L'inconscient est inépuisable et non contrôlable. Sa force nous dépasse. Elle est aussi mystérieuse que la dernière particule de cellule cérébrale. Même si nous la connaissons, qui ose affirmer que nous pourrions la reconstruire viable et

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 599.

[2] *Ibíd.*

[3] Para Tzara el mismo fenómeno pasa en diferentes campos: "Cela se passe dans la société, et dans les affaires, dans l'individu bousculé par des manques psycho-analytiques et dans tout ce qui distingue une constellation vivante d'un fauteuil inanimé. L'homme est souvent un fauteuil commode, dans lequel vous pouvez placer n'importe quelle idée ou n'importe quelle parole." *Ibíd*.

[4] *Ibíd*.

génératrice de pensées? [1]

Croit-on voir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité? [2]

Por tanto, cabría prenguntarse por qué el tipo medio que da la psicología tendría más valor que el tipo excepcional, y al mismo tiempo, quién encaja en este modelo. ¿No será que se construye un hombre tipo o que se toma de la realidad el tipo degenerado, el selfcleptómano, el burgués? Cabe señalar que una sospecha de este orden la encontramos en el dadaísta Raoul Hausmann:

> ... es una burda equivocación de la ciencia operar cada vez más sólo con el tipo burgués como hombre normal y llamarlo hombre natural, sin ver que este tipo no es una forma eterna, válida universalmente.[3]

Y en la crítica que Tzara realiza al psicoanálisis se confirma dicha sospecha. En efecto, Tzara verá en el psicoanálisis, no sólo un modo de pensamiento burgués —como vimos al final del anterior apartado—, sino un modo de perpetuar la burguesía, dado que “duerme las inclinaciones antirreales”:

> La psychoanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie.[4]

En ese dormir las inclinaciones antirreales podemos ver una denuncia a su carácter normalizador.[5]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 421.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[3] *Raoul Hausmann*, p. 244.

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 143. En otro momento, Tzara destaca la banalidad al referirse al psicoanalista Jung: “le Dr Jung ayant mangé les pieds de son épouse les produits s'appellent psycho-banalyse.” (*Dada Zürich-Paris*, p. 164). Por otra parte, diremos que el psicoanalista Germán L. Garcia, destaca que “Max Ernst, Hans Arp y Tristan Tzara leían a Freud —que no estaba traducido— en el idioma original, mientras que los surrealistas de Breton lo conocían de segunda mano y mantenían cierta distancia.” (“Lacan saluda a Tristán Tzara”, en VV.AA., *¿Conoce usted a Lacan?*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 165). Sobre Tzara —después de Dadá— y el psicoanálisis, ver también H. Béhar, “Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et issues*”, *Mélusine*, n.º V, 1983, pp. 101-114.

[5] Tzara resaltará “rasgos comunes” entre el método psicoanalítico y ciertas prácticas institucionales:

Vemos como Tzara denuncia que la ciencia toma como parámetros el orden social existente, y cómo dichos parámetros refuerzan o ratifican ese orden vigente.[1]

1.4.5 Contra la filosofía dialéctica

Pero no solamente las ciencias quieren someternos bajo su sistema y homogeneizarnos, reforzando así el orden vigente. También la filosofía quiere inmovilizarnos bajo su carácter sistemático, asimismo cómplice del orden social establecido. Precisemos: es evidente que, en sus numerosas críticas a la filosofía y a los filósofos, Tzara ataca esencialmente a la filosofía dialéctica (tal y como él la entiende), filosofía sistemática, totalizadora por excelencia. Las frecuentes referencias a la dialéctica, que muchas veces acompañan a las críticas a la filosofía, apenas dejan lugar a dudas de ello.

Así, en un fragmento ya citado en el apartado 1.2.3, decía Tzara:

> Les débuts de Dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût. Dégoût de la magnificence des philosophes qui depuis 3.000 ans nous ont tout expliqué (à quoi bon?) ... dégoût enfin de la dialectique jésuite qui peut tout expliquer et faire passer dans les cerveaux pauvres des idées obliques et obtuses n'ayant pas de racines ni de base, tout cela au moyen d'artifices aveuglants et d'insinuantes promesses de charlatans.

La filosofía nos explica todo, pero ¿para qué? pregunta en el primer fragmento Tzara. En otro lugar, la interrogación se hace más precisa. Tzara

---

"Certains médecins appliquent une méthode pour guérir les maladies mentales, ayant des traits communs avec celle des juges d'instruction et des confesseurs catholiques." (*O.C.*, t. 1, p. 263). Desde este punto de vista no es extraño que Tzara prefiera una reconciliación consigo mismo antes que una reconciliación con el *statu quo*: "Comme ces doctes analystes de la géographie nerveuse, j'entreprends l'exploration de ma sensibilité, sans méthode et sans chronologie. Je me promets des découvertes qui me réconcilieront avec moi-méme." *Ibíd*.

[1] Encontramos una proximidad importante entre esta crítica y Nietzsche, para quien, como comenta Deleuze, la ciencia, se somete efectivamente "al ideal y al orden establecidos": "Jamais comme aujourd'hui, on n'a vu la science pousser aussi loin dans un certain sens l'exploration de la nature et de l'homme, mais jamais non plus on ne l'a vue pousser aussi loin la soumission à l'idéal et à l'ordre établis." *Nietzsche et la philosophie*, p. 83.

pone en cuestión el efecto vital de tantas explicaciones o teorías filosóficas:

> A quoi nous ont-elles servi les théories des philosophes? Nous ont-elles aidé à faire un pas en avant ou en arrière? Où est « avant » où est « arrière »? Ont-elles transformé nos formes de contentement? [1]

La respuesta a la pregunta de si la filosofía ha aumentado nuestras formas de "contento"o de alegría no puede ser más que negativa habida cuenta de lo dicho en el punto 1.3. Allí vimos como "las fábricas del pensamiento filosófico" producían algo más cercano a la enfermedad que a la alegría: la moral piadosa. Por tanto, la filosofía no nos lleva hacía adelante sino más bien hacía "atrás", como ya había observado Nietzsche al referirse a la filosofía dialéctica:

> … la divine dialectique, née du bien, qui mène à tout ce qui est bien (qui nous ramène en quelque sorte « en arrière »)… [2]

Para Tzara, además, la dialéctica "divina" o cristiana ("jésuite") revela afan de dominio y falta de honestidad. Lo hemos visto en la primera cita de este punto: la dialéctica impone en los pobres cerebros sus ideas sin base a través de promesas y artificios encegadores. En otro momento, también vimos (1.2.3) estas dos características de la dialéctica, su voluntad de dominar y el modo indirecto de hacerlo: "La façon de regarder vite l'autre côté d'une chose, pour imposer indirectement son opinion, s'appelle dialectique... ".

Y si la dialéctica no nos conduce hacia adelante, hacia la alegría (más bien nos lleva a la tristeza, con su mismo modo de proceder) tampoco nos conduce al conocimiento. En efecto, con la "máquina" dialéctica se llega a las mismas opiniones que sin ella, y Tzara duda que la lógica pueda ir en su auxilio y demostrar "la exactitud" de sus "opiniones":

> Il n'y a pas de dernière Vérité. La dialectique est une machine amusante qui nous conduit / d'une manière banale / aux opinions que nous aurions eues en tout cas. Croit-on, par le raffinement minutieux de la logique, avoir démontré

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 421.

[2] Nietzsche, *Volonté de puissance I*, Gallimard, "Tel", I, 109, p. 48.

> la vérité et établi l'exactitude de ces opinions? [1]

Tampoco la observación puede demostrar la verdad de las mismas, puesto que es imposible abarcar todo los puntos de vista existentes, y dado, sobre todo, que la experiencia depende de las “facultades individuales” y del “azar”:

> Les philosophes aiment ajouter à cet élément [la lógica]: Le pouvoir d’observer. Mais justement cette magnifique qualité de l'esprit est la preuve de son impuissance. On observe, on regarde d'un ou de plusieurs points de vue, on les choisit parmi les millions qui existent. L'expérience est aussi un résultat de l'hazard [sic] et des facultés individuelles.[2]

Sin embargo, la máquina refinada de la dialéctica elimina esta inabarcable multiplicidad de puntos de vista y nos conduce a la banalidad, de la cual partía con sus opiniones inexactas y sus ideas sin base.[3]

Así pues, para Tzara, la dialéctica no contribuye ni al conocimiento ni al mejoramiento de las formas de vida de los hombres. De ahí que contribuya al mantenimiento de un sistema de esclavitud. De nuevo se puede destacar la resonancia entre las observaciones de Tzara y el pensamiento de Nietzsche. Como indica Deleuze al referirse a éste último, la dialéctica, se muestra

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 143. Además de máquina divertida, Tzara considera a la dialéctica como un “deporte”: “le sport qui consiste à faire partir, parallèlement aux idées, des haleines qui courent et qui discutent, est connu par nos plus forts dialectiens.” (*O.C.*, t. 1, p. 410). Tzara muestra una clara antipatía por las discusiones dialécticas. Así dice: “Les discussions philosophiques ne m'amusent pas”. *O.C.*, t. 1, p. 412.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 143. No hay pues, para Tzara, un punto de vista privilegiado, de ahí que diga que todo lo que uno mira es falso: “La philosophie est la question: de quel côté commencer à regarder la vie, dieu, ou les autres apparitions. Tout ce qu’on regarde est faux.” (*ibíd)*. En otro momento Tzara dice “assez bêtes, comme tout propriétaire d'un point de vue.” (Carta a Breton, en *Dada à Paris*, p. 467). Tzara indicará, por otra parte, la estrecha relación entre un punto de vista inmutable, la lógica y la inteligencia: “Si l'on est pauvre d'esprit, on possède une intelligence sûre et inébranlable, une logique féroce, un point de vue immuable.” *O.C.*, t. 1, p. 420.

[3] Se podría enlazar esta conclusión de Tzara con respecto a la dialéctica con la crítica que vimos al tratar la inteligencia lógica o el pensamiento mecanizado. Entonces vimos como el pensamiento que se apoyaba en las ideas preconcebidas e inmutables contenidas en las nociones abstractas no daban cuenta de la variedad y movimiento reales. Ahora bien tanto Nietzsche como Bergson denuncian precisamente que la dialéctica se sirva de conceptos abstractos que impiden captar el movimiento real. Véase Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 38.

incapaz de crear “nuevas formas de pensar” y de “sentir”, y es que la dialéctica es “el pensamiento del esclavo”, pensamiento profundamente “cristiano”:

> Elle [dialéctica] est la pensée dans la perspective du nihilisme et du point de vue des forces réactives. D'un bout à l'autre, elle est pensée fondamentalement chrétienne: impuissante à créer de nouvelles manières de penser, de nouvelles manières de sentir.[1]

> Enfin, elle [dialéctica] est la pensée de l'esclave...[2]

Por tanto, la antifilosofía de Tzara habría que entenderla en este contexto de rechazo a la dialéctica, como expresa claramente esta fórmula invertida de la dialéctica hegeliana: “antithèse thèse antiphilosophie”.[3]

Concluiremos señalando que Tzara tiene su propio modo de superar la dialéctica. Al contrario de los dialécticos movidos por la pasión triste de dominación, Tzara propone vivir alegremente la irreductible multiplicidad de puntos de vista así como afirmar la contradicción o los contrarios (término aún más común en sus escritos dadás) pues la vida es el “entrelazamiento” de todos ellos, como dice en el “Manifiesto Dadá 1918”:

> J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique car je hais le bon-sens.[4]

> ... entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques,

---

[1] *Nietzsche et la philosophie*, p. 183.

[2] *Nietzsche et la philosophie*, p. 224.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 565. Por otra parte, destacaremos que algunos artículos de su revista *Dada* y sobre todo, dos de los siete manifiestos de Tzara son presentados por el señor “Aa el antifilósofo”: “Manifeste de Monsieur Aa l’antiphilosophe” y “Monsieur Aa nous envoie ce manifeste”. Sobre los artículos, véase *Dada Zürich-Paris*, pp. 80, 87, 208 y 220.

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 142. No sólo Tzara afirma la contradicción. Ball decía del dadaísta: “Il sait que la vie s'affirme dans la contradiction.” Ball, *La fuite hors du temps*, p. 136.

des inconséquences: LA VIE.[1]

1.4.6 El idiota: el antihombre

¿Cómo escaparse de toda esta condición de vida (selfcleptomanía y el principio de propiedad, el instinto de dominación de los intelectuales, la pesadez de la moral y la piedad, la falsedad de la inteligencia y la lógica) que aprisiona al hombre europeo? Una solución que propone Tzara, sorprendente pero naturalmente coherente, es la instauración del "idiota" en todas partes. Y es porque, tal vez, el hombre europeo que tanto sabe, únicamente puede salvarse vaciándose, olvidándose de lo que sabe ("abolition de la mémoire: DADA; abolition de l'archéologie: DADA", dice en el manifiesto de 1918).[2] Como vemos en el siguiente fragmento, contrariamente al hombre normal que está demasiado contaminado por la inteligencia (el "inteligente"), el "idiota", es un individuo librado de los límites de la inteligencia, fresco y libre, un "antihombre":

> L'intelligent est devenu un type complet, normal. Ce qui nous manque, ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes, c'est / L'IDIOT / Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus.[3]

Para Tzara, "ser idiota" es un rasgo de la forma de vida de los dadaístas en contraposición con el hombre "normal" o inteligente, y con otros valores "sagrados" que acompañan a éste:

> Être intelligent — respecter tout le monde — mourir sur le champ

---

[1] *Dada Zürich-Paris,* p. 144.

[2] *Dada Zürich-Paris,* p. 144.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 384. No es una reivindicación sólo de Tzara. Un panfleto u octavilla dadá titulada "Dada soulève tout", finaliza diciendo que Dada pide la "idiotez pura". Este documento de creación colectiva se puede ver en la obra de Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada,* Champ Libre, París, 1974, pp. 32-33. Texto parcialmente traducido en castellano en Georges Hugnet, *La aventura dada,* p. 183.

> d'honneur ... — voter pour un Tel — le respect de la nature et de la peinture — gueuler aux manifestations dada, —*voilà la vie des hommes*.
>
> .... être idiot ... — être battu, être toujours le dernier — crier le contraire de ce que l'autre dit — être la salle de rédaction et de bain de Dieu qui prend chaque jour un bain en nous en compagnie du vidangeur, —*voilà la vie des dadaïstes*.[1]

Naturalmente, la idea de "instaurar" al idiota en todas partes por muy sugerente que sea, no es más que una parte de las propuestas de Tzara y Dadá para la superar los problemas del hombre europeo. En los capítulos 2 y 3, veremos en detalle las demás propuestas. En este capítulo, aún tenemos que ver otro conjunto de problemas de la cultura europea: el relacionado con el arte.

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 386. Hemos invertido la exposición de los fragmentos para mejor ver la contraposición entre lo que hay y lo que Dadá "hace".

1.5 Arte europeo

1.5.1 Contra el culto al arte

Hemos visto cómo las ciencias y la filosofía (o la dialéctica), según Tzara, tienen el efecto de someternos bajo un orden artificial (que no es sino el orden establecido) y de separarnos de la vida. ¿Qué pasa con el arte? Como se puede imaginar de un fragmento ya citado ("... dégoût de la prétention de ces artistes représentants de dieu sur terre... " [1]), el ataque de Tzara en el terreno del arte no es menos contundente.

Ahora bien, lo que Tzara rechaza con toda fuerza, antes que nada, es un cierto culto al arte que se ha difundido en Europa. Nuestro autor dice que el arte y la belleza han reemplazado la vieja idea de Dios, y se han convertido en las nuevas religiones, de ahí la anterior frase de "esos artistas representantes de dios sobre tierra". Y Tzara piensa que este culto al arte empezó precisamente en el renacimiento, época marcada por una gran pretensión del hombre, la de superar a Dios:

> On a détruit l'idée de Dieu, mais on l'a remplacée par d'autres religions, celles de l'art et de la beauté.[2]

> La Renaissance fut l'âge infernal du cynique; elle fut pour l'art un bordel: l'anecdote et le charme partagèrent son domaine. L'illusion devint le but, et l'homme voulait surpasser Dieu.[3]

Contra este arte transcendente (el Arte, la Belleza, en mayúsculas), Tzara y Dadá desarrollarán una lucha resuelta para liberar al arte de esa aureola sagrada —que limita nuestra libertad o la libertad individual— relativizando su valor en relación a la vida. Sólo así, el arte recobrará su unión perdida con la vida. En los próximos fragmentos —de Tzara y Picabia respectivamente—

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 423.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 571.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 134.

veremos que se recusa el “valor celeste”, el carácter religioso que impregna al arte y a la belleza:

> L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement intéressante.[1] (Tzara)

> Le principe du Mot BEAUTÉ n'est qu'une convention automatique et visuelle. La vie n'a rien à faire avec ce que les grammairiens appellent la *Beauté*. ... Il faut tarir cette source d'hommes et de femmes qui regardent l'*Art* comme un dogme dont le *Dieu* est la convention acceptée. Nous ne croyons pas en Dieu, pas plus que nous croyons à l'Art, ni à ses prêtres, évêques et cardinaux.[2] (Picabia)

Después de Dadá, Tzara recordará este empeño de Dadá en términos muy claros: superar la idea de arte como religión, de arte como valor superior a la vida, acabar con esta tiránica pretensión, bajar el arte de sus “alturas imaginarias”, mezclarlo con la vida contingente de los hombres, ponerlo, en una palabra, a disposición de la vida; he ahí el impulso esencial del movimiento dadá:

> Dada a essayé non pas autant de détruire l'art et la littérature, que l'idée qu'on s'en était faite. Réduire leurs frontières rigides, abaisser les hauteurs imaginaires, les remettre sous la dépendance de l'homme, à sa merci, humilier l'art et la poésie, signifiait leur assigner une place subordonnée au suprême mouvement qui ne se mesure qu'en termes de vie. L'art, avec un A majuscule, n’inclinait-il pas à prendre sur l'échelle des valeurs une position privilégiée ou tyrannique qui l'amenait à rompre tous liens avec les contingences humaines? C'est en cela que Dada se proclamait anti-artistique, anti-littéraire et anti-poétique.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 421.

[2] Citado por Tzara en *O.C.*, t. 5, p. 539.

[3] *O.C.*, t. 5, p. 353. Este fragmento se puede ver en castellano en el prólogo de Tzara a la obra de Georges Hugnet, *La aventura dadá*, p. 9.

1.5.2 Contra el arte burgués

Ahora bien, añadamos en seguida que el ataque de Tzara al culto al arte, en realidad, tiene otro aspecto que no hemos mencionado. Este culto limita nuestra libertad, no solamente porque es una especie de religión, sino también porque está profundamente unido al orden establecido, a la sociedad burguesa. En el origen de la moderna noción del arte, están implicados ambos aspectos, como expone detalladamente Tzara en un texto posterior a Dadá:

> La notion d'art elle-même est d'origine relativement récente. Si seule l'image de la sainteté est représentée au Moyen Age ... c'est seulement à partir de la Renaissance que les seigneurs et les riches peuvent s'enorgueillir du droit de voir leurs images immortalisées. La puissance remplace la spiritualité comme les biens célestes sont transférés sur terre. Mais au fur et à mesure que cette laïcisation de la noblesse se répand à de plus larges couches de la classe possédante, le peintre lui-même prend aux yeux de la société figure de magicien. N'est-il pas celui qui, par sa science, donne vie et immortalité aux créatures représentées? Une part de sacré lui est accordée, tandis que l'opération, la fabrication de l'oeuvre, est sujette à une sorte de respect unanime, soumise à une mystérieuse vocation que dorénavant on appellera art. Telle me semble être l'origine de cette notion aujourd'hui familière, de l'ennoblissement du métier de peintre et de son ascension progressive sur l'échelle des valeurs.[1]

Así, el cuadro que antes acogía a las figuras religiosas, en el renacimiento, empezó a acoger al hombre, y específicamente al poderoso del momento. Complejo proceso de sustitución que precisaba de la intervención de la mano "sacerdotal" del artista y de la santificación del cuadro (o de una nueva sacralización del cuadro a través de la idea de arte y belleza).[2] De ahí, el arte como religión.

Este tipo de arte que se inaugura en el renacimiento, cómplice o

---

[1] *O.C.*, t. 4, p. 386.

[2] Walter Benjamin también sitúa el origen del culto a la belleza en el renacimiento y señala su pervivencia a principios de siglo —como hará Tzara: "Né au temps de la Renaissance, ce culte de la beauté, prédominant au cours de trois siècles, garde aujourd'hui, en dépit du premier ébranlement grave qu'il a subi depuis lors, la marque reconnaissable de cette origine." Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Oeuvres II, Poèsie et Révolution*, Editions Denoël, París, 1971, p. 180.

complaciente de la clase dominante, para Tzara, se mantiene aún, de diversas maneras y en mayor o menor medida, a principios del siglo XX. Por ejemplo, hay un tipo de arte que viene directamente de la tradición renacentista. Arte imitativo o ilusionista, arte que todavía intenta reproducir la realidad. Tzara comenta este tipo de arte con ironía: si la fotografía realiza mejor la función reproductora que se propone, ella refuta prácticamente, por así decirlo, su función o su sentido:

> Les peintres, les techniciens, qui font très bien ce qu'un appareil photographique enregistre beaucoup mieux, continueront le jeu.[1]

Pero no sólo en el campo de las artes plásticas continúa el juego, sino también en la literatura. A este respecto, Tzara señala a una cierta literatura que descarga elevadas dosis de "sentimiento", de "piedad". Arte complaciente a la medida de los deseos del "ricachón" (*richard*), este "arte" no sólo no entorpece el buen funcionamiento de sus negocios, sino que le ofrece un modo de reconfortarse, de alivio:

> Depuis la Renaissance l'art fut: l'anecdote comme centre, comme principe; c'est-à-dire histoire racontée au richard pour éveiller en lui un "sentiment"; 64 % de pitié, le reste: humilité etc. + l'oubli d'un instant incommode où l'on a fait une bonne affaire. La moitié des écrivains sait cela et en profite, l'autre moitié tente encore à chauffer l'oeuf de l'anecdote pour en faire de l'art — elle spécule sur la courte tradition de quelques siècles. Mais elle sert le même ventre, qu'elle n'a pas désiré ni prévu.[2]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 423. Por lo demás, esta "reproducción" de la realidad es imposible, siempre hay un grado de abstracción como expresarán conjuntamente Arp y Tzara: "Tout art, même imitatif, contient une abstraction: soit dans la proportion, soit dans la couleur, soit dans la matière. Toute oeuvre imitative est une transposition des rapports extérieurs dans un complexe d'un règne différent. La photographie est l'abstraction de la moindre différence." (*O.C.*, t. 1, p. 556). Los múltiples elementos convencionales que intervienen en la fotografía se puede ver en nota de la sección 2.4.1. En *O.C.*, t. 5, pp. 75-76, Tzara vuelve a este tema.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 133. En el primer manifiesto dadá, Tzara también señala el carácter afectado o "sentimental" como puramente formal o técnico del arte literario burgués, al hablar de la poesía versificada (ampliamente reforzada en el renacimiento): "L'art était un jeu noisette, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis els pleuraient et criaient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu et la reine devint baleine, les enfants couraient à perdre haleine." (*O.C.*, t. 1, p. 358). Sobre la poesía versificada véase *O.C.*, t. 5, p. 45.

Es este arte complaciente, ilusionista y sentimental —venerado por los burgueses como el Arte: la Belleza—, lo primero que hay que destruir, tanto en el campo de las artes plásticas como en el arte literario. Por eso Tzara expresará claramente, en dos escritos dirigidos a Picabia, su deseo de destruir esta belleza burguesa (“BEAUTÉ & Co.”), ya “antigua” a principios del siglo XX y sin embargo aún vigente:

> Nous pourrons peut-être faire de belles choses, puisque j'ai une envie stellaire et folle d'assassiner la beauté — l'ancienne naturellement avec clairons et étendards ou près du feu, tranquillement.[1]
>
> POUR L'ANÉANTISSEMENT DE L'ANCIENNE BEAUTÉ & Co.[2]

1.5.3 Cubismo y futurismo

Precisamente el interés de Tzara en la corriente de la vanguardia radica en que ésta intenta superar este tipo de arte imitativo o ilusionista:

> L'art illusionniste semble aux artistes modernes une mauvaise relation entre l'intuition et le métier. Ils séparent ces deux éléments pour les rendre purifiés, reliés par leurs rapports présents en chaque chose. / La conséquence les conduisit à l'abstraction des limites et formes extérieures fondées sur la recherche de la perspective et leur fit chercher de nouveaux matériaux adaptés à la peinture plane.[3]

En este sentido, Tzara prestará especial atención al cubismo y futurismo. Para Tzara, el esfuerzo formal de estos dos grupos artísticos supone un gran avance con respecto al arte ilusionista o representativo. Pero Tzara verá insuficiente este proceso de superación ya que una transformación sólo formal no garantiza la creación de un nuevo concepto de arte. Por lo demás, incluso en la exigencia formal, parecen quedarse cortos: aún quedará rastros de ilusión, de *representación* en el arte de estos dos movimientos. De ahí que, en

---

[1] Carta de Tzara a Picabia (de enero de 1919) en *Dada à Paris*, p. 502.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 154.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 554.

el siguiente fragmento, Tzara hable de un objeto reconocible como la “taza”, y que presente al cubismo y al futurismo como un simple ejercicio óptico o formal, como formas más o menos originales de ver (y representar) esa taza:

> Le cubisme naquit de la simple façon de regarder l'objet: Cézanne peignait une tasse 20 centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent tout d'en haut; d'autres compliquent l'apparence en faisant une section perpendiculaire et en l'arrangeant sagement à côté. (Je n'oublie pourtant les créateurs, ni les grandes raisons et la matière qu'ils rendirent définitive). Le futuriste voit la même tasse en mouvement, succession d'objets un à côté de l'autre et ajoute malicieusement quelques lignes-forces. Cela n'empêche que la toile soit une bonne ou mauvaise peinture déstinée au placement des capitaux intellectuels.[1]

Así pues, en la búsqueda formal a las que se entregan estos dos grupos, en el intento de superar las convenciones únicamente estéticas, Tzara no ve una forma efectiva de alterar radicalmente la vieja alianza, la vieja complicidad entre el poder y el arte.[2] Esta búsqueda formal no causa problemas al *statu quo*, al sistema burgués, sino que parece integrarse o acomodarse perfectamente a éste:

> Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 142. Pero Tzara no cesará de destacar a lo largo de su vida la importancia esencial de los descubrimientos del cubismo (al que como veremos en el capítulo 2, Tzara toma incluso como modelo para su poesía). Así, después de Dadá, dirá: “le cubisme avait changé l'angle de vision du monde perceptible.” (*O.C.*, t. 5, p. 400). Y de hecho, en la cita del texto, Tzara advierte que, a pesar de la crítica no olvida a los “creadores” ni sus “grandes razones”. Con respecto a la escultura, Tzara se muestra indiferente también a la tendencia imitativa y óptica de la misma: “Zadkine est le point central entre les deux tendances de la sculpture française contemporaine. Je parle de la sculpture des novateurs, et je laisse de côté Bourdelle et Maillol qui continuent la tradition de Rodin, en voulant donner aux masses et aux surfaces une force au fond imitative et impressionniste qui ne s'adresse qu'à l'oeil habitué.” *O.C.*, t. 1, p. 621.

[2] Cabe añadir que por esta misma razón Tzara considera también insuficiente, por ejemplo, la renovación formal de Mallarmé en el campo de la poesía, al menos en algunos momentos: “ces malheureux *Vers de circonstance*, qui n'ouvrent les yeux que sur la platitude et l'esprit borné de leur auteur. Je me considère volé par Mallarmé, car en relisant ses vers que j'ai aimés autrefois, je ne puis y voir qu'un procédé mécanique de syntaxe purement extérieur et dont la relative beauté réside dans le travail. C'est pour cela que la sympathie que certains cubistes « constructeurs » ont pour lui, ne m'étonne pas.” *O.C.*, t. 1, p. 418.

> l'argent et caresser les gentils bourgeois? Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre en profil. Tous les groupements d'artistes ont abouti à cette banque en chevauchant sur de diverses comètes. La porte ouverte aux possibilités de se vautrer dans les coussins et la nourriture.[1]

Con todo, Tzara no parece, a fin de cuentas, atacar tanto el ejercicio formal al que se libran el cubismo y el futurismo, como el intento de imponerlo como modelo normativo. Al convertirse en "academias" o "escuelas", al imponer un modelo estético, ¿no reproducen el esquema restrictivo y tiránico que Tzara denunciaba: la limitación de la libertad y la creatividad individuales? En ello, Tzara ve un claro movimiento de retroceso respecto a los avances que efectivamente hicieron en relación al arte nacido en el renacimiento:

> Les peintres cubistes et futuristes, qui devraient laisser vibrer leur joie d'avoir libéré l'apparence d'un extérieur encombrant et futile, deviennent scientifiques et proposent l'académie. Propagation théorique de charognes, pompe pour le sang.[2]

Por tanto, la "contaminación" o "infección" que sufre el arte por el estado de cosas existentes es profunda. De ahí que Tzara diga: "L'ART A BESOIN D'UNE OPÉRATION",[3] dado su carácter enfermo. Un arte que no inquieta radicalmente al orden establecido, un arte que no contribuye a liberar las potencias individuales aprisionadas por ese orden, poco tiene de liberador. Más bien se trata de un arte servil, que perpetúa ese sistema a su manera, reproduciendo sus esquemas opresores y, a la vez, manteniendo la cobertura estética o cultural que el sistema precisa.[4]

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 409.

[3] *Dadá 1916-1922*, p. 178.

[4] Precisamente la cobertura que Tzara rechaza. Así, dirá: "Les principaux objectifs que Dada veut démolir sont: le patriotisme, la religion et l'esthétique qui leur sert de couverture. Tandis que les Futuristes et les Cubistes prétendaient changer les fondements de l'art, sans se soucier de la structure morale de la société, Dada s'en attaquait à sa base même./ Pour eux, l'art n'était-il pas une valeur éternelle?" *O.C.*, t. 5, p. 565.

1.5.4 Contra los modelos estéticos: por un arte espontáneo

A Tzara le repugna cualquier intento de imposición de un modelo o código estético que limite la libre actividad creativa del individuo: no sólo el modelo de belleza nacido en el renacimiento y aún vigente en gran medida en su época,[1] sino cualquier concepto normativo de belleza. Justamente la crítica a los grupos de vanguardia, convertidos en academias, tiene este sentido.

Y es porque, para Tzara, en realidad, no hay ninguna idea de belleza que pueda tener un carácter general o una aceptación unánime. Naturalmente, esto le lleva a declarar que la crítica es "inútil" mientras pretenda ser objetiva:

> Une oeuvre d'art n'est jamais belle, par decret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité. Croit-an avoir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité? [2]

Y pregunta de modo muy radical:

> Qu'est-ce le Beau, la Vérité, l'Art, le Bien, la Liberté? Des mots qui pour chaque individu signifient autre chose. Des mots qui ont la prétention de mettre tout le monde d'accord, raison pour laquelle on les écrit la plupart du temps avec des majuscules. Des mots qui n'ont pas la valeur morale et la force objective qu'on s'est habitué à leur donner. Leur signification change d'un individu à l'autre, d'un pays à l'autre.[3]

Por tanto, cualquier intento de rebasar la frontera subjetiva, le parece a Tzara una pretensión ingenua o bastante fútil. Muy a menudo, esto es el caso de la estética, cuyas prescripciones pueden considerarse como un insuficiente recetario culinario. También es el caso de los críticos, los cuales suelen creer que su gusto es el del "mundo entero":

> L'esthétique est comme un livre de cuisine. Pour faire un bon plat, les recettes ne sont pas suffisantes, il faut du talent et de la sensibilité. Les critiques sont

---

[1] Tzara dirá, después de Dadá: "la beauté gréco-latine qui, depuis la Renaissance, a primé partout". *O.C.* t. 5, p. 427.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 421.

> des gens heureux: ils savent pourquoi une oeuvre est bonne ou mauvaise (ils ne disent pas qu'elle leur plaît ou leur déplaît). ... Mais les critiques sont en général trop certains que leur goût est aussi celui du monde entier.[1]

Por lo demás, todo intento de explicación del fenómeno artístico es estéril si no se toma el punto de vista activo, de la creación, de la espontaneidad creativa. Así, si alguna belleza hay (y las hay, sin duda, pero plurales y concretas: “Nous pourrons peut-être faire de belles choses” decía Tzara a Picabia) éstas están por crear, por descubrir a través del mismo proceso creativo y espontáneo, y no en base al “reglamento de lo bello” y su “control” —y como veremos en el capítulo 2, la estética dadá desarrollará este tema, sin que caiga, según creemos, en una nueva “receta culinaria”—:

> Je ne crois pas non plus aux éléments moteurs de l'art, qui ne sont ni le règlement du beau, ni son contrôle, ni sa conséquence; et qu'on trouverait plutôt sur le pic à l'intersection de deux lignes parallèles, dans une formation sous-marine d'étoiles et d'avions transchromatiques. Dans le sang des pierres, peut-être, dans l'obscurité des métaux cellulaires et des chiffres et dans le saut des images sous l'écorce des arbres.[2]

Tras los juicios definitivos sobre lo bello o la belleza, tras el control de lo bello, Tzara descubre una perspectiva reactiva o un profundo desconocimiento de la potencia creativa de los individuos, de la fecundidad de nuestra imaginación:

> La beauté, aussitôt définie et classée, se couvre de champignons et de poussière. Notre imagination est plus féconde qu'on ne le croit.[3]

Así, Tzara rechaza cualquier idea de belleza que pretenda imponerse, a

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 606-607.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 412-413.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 614. Tzara parece estar muy cerca de esta interrogación de Nietzsche y de su respuesta, tal y como las presenta Deleuze: “Plus que jamais, la question de Nietzsche s'impose: Qui regarde le beau d'une façon désintéressée? Toujours l'art est jugé du point de vue du spectateur, et d'un spectateur de moins en moins artiste. Nietzsche réclame une esthétique de la création, ... Selon Nietzsche, on n'a pas encore compris ce que signifie la vie d'un artiste: l'activité de cette vie servant de stimulant à l'affirmation contenue dans l'oeuvre d'art elle-même, la volonté de puissance de l'artiste en tant que tel.” *Nietzsche et la philosophie*, pp. 116-117.

través de una teoría estética (por muy nueva que sea). En ello, Tzara no ve más que un ejercicio de poder, una limitación artificial del artista y del espectador, del individuo en fin. Antigua belleza o belleza nueva, una vez convertidos en modelos, limitan de igual manera la imaginación o fantasía de cada individuo. De ahí la crítica a las escuelas artísticas y a todo intento de mediatizar la actividad artística individual.

A modo de conclusión de todo lo dicho hasta el momento sobre el arte, destacaremos que Tzara percibe claramente que una transformación radical de la concepción del arte, no sólo pasa por una transformación formal, por profunda que sea ésta. Es lo que muestra el cubismo y futurismo. Estos grupos (y sobre todo, el cubismo, para Tzara) efectivamente han superado los límites de la perspectiva, han ahondado en la abstracción, han liberado a la apariencia de límites artificiales o exteriores, han introducido materiales nuevos. Pero no han transformado la misma noción de arte heredada del renacimiento. El empeño formal de estos grupos artísticos no se aleja radicalmente de la fórmula renacentista del arte por el arte. Walter Benjamin, de hecho, verá concretamente en el futurismo la culminación de esta fórmula.[1]

Y es que no se trata de acabar únicamente con la tradición del arte renacentista sino con su *sensibilidad*, con la sensibilidad que da lugar a esta forma de arte. De ahí que Tzara diga que se trata de “détruire en nous l'atavique sensibilité qui nous reste de la détéstable époque qui suivit le quatrocento.”[2] Tzara, por tanto, señala que el problema del arte no es una cuestión puramente formal, sino más profunda, espiritual incluso.

De hecho, ya hemos visto que la noción de arte moderna nace en un contexto

---

[1] *Fiat ars, pereat mundus* [Que l'art s'effectue, même si le monde doit périr], tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, Marinetti le reconnaît, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. C'est là évidemment la parfaite réalisation de l'art pour l'art. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe; elle s'est faite maintenant son propre spectacle. Elle est devenue assez étrangère à elle-même pour réussir à vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. Voilà quelle esthétisation de la politique pratique le fascisme. La réponse du communisme est de politiser l'art.” (“L'oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, *Oeuvres II*, p. 210). Como veremos, Tzara —y Dadá— escaparán a esta falsa bifurcación señalada en las dos últimas frases de Benjamin.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 134.

que no implica únicamente al arte sino a una concepción general del mundo. El nacimiento del arte moderno tuvo que ver con el nuevo estatuto preeminente que va ocupando espiritualmente el hombre en el cosmos (en el que no es difícil reconocer al humanismo).

Lógicamente, como veremos en el capítulo 3, es a esa concepción del mundo misma que Tzara —y Dadá— se enfrentarán con un arte cósmico, con un “arte para la diversidad cósmica”, en el que se revisan y transforman las nociones básicas —vida, hombre— que le sirven de sustento o fundamento.

1.6 ¿Una política dadá?

¿Cómo superar el estado de cosas existente descrito hasta el momento?

Dada la gravedad en la que se haya sumida la sociedad y cultura de su época, Tzara no puede confiar ni en una solución parcial ni en una fácil o inmediata solución. Tzara, en efecto, señalará la ingenuidad de quienes proponen una curación inmediata.[1]

Tampoco Tzara confiará en la fórmula de la politización del arte.[2] Tzara, efectivamente, firma en 1923 un manifiesto titulado "Manifeste L'art prolétarien" conjuntamente con algunos dadaístas y otros artistas.[3] De este manifiesto extraemos algunas conclusiones que nos parecen especialmente relevantes en este contexto. Así, en este manifiesto se afirma que el arte no puede representar a ninguna clase social, y que el proletariado y la burguesía son "estados" que deben ser "superados". Respecto al arte proletariado, se señala específicamente que éste no es consciente de sostener la enferma cultura burguesa y su gusto artístico (conservador), y ello se hace claramente manifiesto en su desprecio al nuevo arte. Por otra parte —y sorprendentemente—, se afirma que el comunismo se está convirtiendo en una "nueva forma de capitalismo", en una nueva forma de perpetuar la burguesía:

> Le communisme est en train de devenir une affaire aussi bourgeoise que le socialisme majoritaire, une nouvelle forme de capitalisme. La bourgeoisie

---

[1] Así la ingenuidad de los manifiestos —siempre lógicos— que prometen la "curación instantánea" de la "sífilis política" o artística: "Un manifeste es une communication faite au monde entier, où il n'y a comme prétention que la découverte du moyen de guérir instantanément la syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique et littéraire. Il peut être doux, bonhomme, il a toujours raison, il est fort, vigoureux et logique. " *O.C.*, t. 1, p. 378.

[2] Esta es una cuestión importante de la época. Walter Benjamin señalaba de un modo muy claro los términos de esta problemática en el fragmento citado en nota al final de la anterior sección: de la estetización de la política practicada por el fascismo (con el futurismo) a la politización del arte del comunismo.

[3] Véase este manifiesto en *Kurt Schwitters*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1994, p. 121. Todas las citas siguientes sobre este manifiesto corresponden a esa única página (traducción castellana de este manifiesto en *Kurt Schwitters*, Fundación Juan March, Madrid, 1982). Este manifiesto fue firmado por Théo Van Doesburg y Chr. Spengemann, además de los dadaístas Tzara, Hans Arp y Kurt Schwitters. Este manifiesto aparece datado así "La Haye, 6-3-23".

> utilise l'appareil du communisme ... comme un simple instrument de remise à neuf de sa propre culture en décomposition (Russie).[1]

Frente a todo esto se afirma que el arte debe "despertar las fuerzas creadoras del hombre", a la vez que actuar sobre el conjunto de la cultura:

> L'art doit simplement avec ses propres moyens, éveiller les forces créatrices de l'homme...
>
> L'art tel que nous le voulons, l'art n'est ni proléterien ni bourgeois, car il révèle des forces suffisamment puissantes pour influencer la culture dans son ensemble, au lieu de se laisser influencer par des rapports sociaux. [2]

Esta última afirmación es particularmente interesante con respecto a Tzara, ya que sitúa la cuestión en términos culturales. Y es en estos términos, en los que Tzara sitúa la solución al problema. En efecto, hemos visto que la dominación burguesa, su tiranía, no es más que un tipo de organización que se sirve de los valores y de los mecanismos del pensamiento existentes, el problema consiste, para Tzara, en acabar con estos valores y mecanismos mismos que sirven de base a su dominio. Por eso Tzara dice: "Je détruis les tiroirs du cerveau, et ceux de l'organisation sociale" a un tiempo.[3]

---

[1] Este rechazo al comunismo oficial o estatal ruso no es un hecho ajeno a las ideas de Tzara como muestra esta declaración suya realizada en el transcurso de un proceso verbal en 1919, en Zurich: "Moi-même, je ne suis pas actif dans la propagande bolchéviste, j'avoue même être un opposant du bolchevisme." (Texto presentado por Dachy en *Tristan Tzara, dompteur des acrobates*, p. 69). Por otra parte, en una carta de 1918 a un periódico, Tzara deja clara su falta de simpatía con los bolcheviques, e insiste en el carácter no político de dadá: "Mes opinions politiques étant tout à fait contraires à l'activité des bolchevickis, et pour ne pas laiser ouverte aucune possibilité de confusion, je vous prie de vouloir bien observer dans votre journal, que le "Mouvement Dada" ne s'occupe nullement de politique …". *Dada*, t. II. (Dossier critique présenté para Michel Sanouillet et Dominique Baudouin), Centre du XXè siècle, Nice, 1983, p. 191.

[2] R. Hausmann trata en varios artículos el tema del arte proletario. Véanse las páginas centrales del catálogo ya citado *Raoul Hausmann*.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 143. Curiosamente, esta transformación cerebral, por así decirlo, y sus consecuencias sociales y culturales fue advertida claramente por Hitler, como observamos en este fragmento suyo: "Il y a soixante ans, une exposition des témoignages que l'on a appelés *dadaïstes* aurait paru tout simplement impossible et ses organisateurs auraient été internés dans une maison de fous, tandis qu'aujourd'hui ils président des sociétés artistiques. Cette épidémie n'aurait pas pu voir le jour, car l'opinion publique ne l'aurait pas tolérée et l'État ne l'aurait pas regardée sans intervenir.

Son estos valores y mecanismos los que nos someten a la tiranía y los que nos alejan de la vida y su potencia, los que nos impiden ir más allá de lo dado, de esa pobre forma de vida existente. Así pues, podemos decir que Tzara y Dadá se enfrentan a la sociedad, más aún a la cultura, pero sobre todo, enfrentan la cultura occidental a la vida.[1] Toda forma cultural dada —moral, pensamiento, arte— que impide nuestro encuentro con la vida, limitando así su potencia y la nuestra bien puede perecer.[2]

Esta destrucción de lo que nos separa de la vida, puede entenderse también como una radical transformación de los modos de sentir y pensar, o como una revolución —perpetua— del espíritu, como dirá Tzara después de Dadá:

> Dada est né ... d'une ambition radicale, celle de changer les fondements de la pensée et de la sensibilité.[3]
>
> Reconnaitre le matérialisme de l'histoire, dire en phrases claires même dans un but révolutionnaire, ceci ne peut être que la profession de foi d'un habile politicien: un acte de trahison envers la *Révolution perpétuelle*, la révolution de l'esprit, la *seule* que je préconise, la seule pour laquelle je serais capable de donner ma vie, parce qu'elle n'exclut pas la *Sainteté* du *moi*, parce qu'elle est

---

Car c'était une question de gouvernement, d'empêcher qu'un peuple soit poussé dans les bras de la folie intellectuelle. Mais un tel développement devait finir un jour; en effet le jour où cette forme d'art correspondrait vraiment à la conception générale, l'un des bouleversements les plus lourds de conséquences se serait produit dans l'humanité. Le développement à l'envers du cerveau humain aurait ainsi commencé... mais on tremble à la pensée de la manière dont cela pourrait finir." Citado por Dachy en *Dada & les dadaïsmes*, p. 303.

[1] Desde este punto de vista, no es extraño que Tzara valore otras culturas que tienen una mayor cercanía con la vida, así la cultura negra, oceánica, etc. Pero también a la misma cultura occidental antes del renacimiento. Es la cultura occidental moderna sobre todo la que Tzara rechaza.

[2] En este sentido, se entiende este comentario que Huelsenbeck hace de Tzara: "Tzara n'eut jamais à souffrir de la crainte que si la culture venait à être détruite, quelque chose d'essentiel pourrait se trouver détruit du même coup, quelque chose d'irremplaçable, de précieux, de mystérieux, qui pourrait très bien ne jamais resurgir des ruines." Esta falta de temor, Huelsenbeck la atribuye a que Tzara "no había sido educado a la sombra del humanismo alemán" como Ball, Arp o él mismo. Texto titulado "Tristan Tzara" presentado por Marc Dachy en *Tristan Tzara, dompteur des acrobates*, p. 24.

[3] *O.C.*, t. 5, p. 400. Tzara dirá después de Dadá que el arte servirá a este fin: "réintégrer l'art dans son utilité première, en préparant pour l'avenir, sur un mode de penser nouveau, les bases sur lesquelles l'homme retrouvera le domaine de la joie et de son plaisir immédiat." *O.C.*, t. 4, p. 363.

> *ma* Révolution, et parce que pour la réaliser je n'aurai pas besoin de la souiller à l'aide d'une lamentable mentalité et mesquinerie de marchand de tableaux.[1]

Tzara aboga pues, no por una dictadura del proletariado sino del espíritu.[2] Y esta dictadura del espíritu tratará concretamente de superar el pensamiento y la sensibilidad existentes. Pensamiento ligado a la lógica, que revierte en una imagen pobre y pasiva del mundo y del hombre. Pensamiento que nos aleja de la vitalidad de la materia como del movimiento y la variedad de la vida. Sensibilidad que ha convertido al arte en algo transcendente —arte como religión—, pero justamente para separarlo de la vida. Sin embargo, para Tzara, el arte y el pensamiento son inmanentes: surge de “la boca”, de “las manos”, está en la calle como “los perros”.[3]

---

[1] Entrevista de 1927 presentada por Henri Béhar en *O.C.*, t. 2, p. 418. En la expresión “*Sainteté* du *moi*”, no se puede negar una resonancia nietzscheana como tampoco en la reivindicación del individuo fuerte (frente al débil y enfermo individuo burgués) para llevar a cabo esta empresa espiritual, esta transformación, que es a la vez destructiva (“Balayer, nettoyer. ... Les forts par la parole ou par la force survivront; car ils sont vifs dans la défense, l'agilité des membres et des sentiments...”. *Dada Zürich-Paris*, p. 144) y constructiva: “je vous dis, la seule affirmation du travail destructif (que tout art rayonne) est la productivité, et ceci n'est que chez les fortes individualités.” (Carta a Picabia en *Dada à Paris*, p. 501).

[2] En esta última entrevista mencionada, Tzara dice más abajo: “la révolution communiste est une forme bourgeoise de la révolution.” (*Ibíd*). Aunque Tzara después se vaya acercando al marxismo, rechazará la idea de una simple revolución política, como se ve en este fragmento de 1935: “La révolution .... est un travail patient, ... Ce travail est aussi bien de nature politique qu’intellectuelle et poétique.” (*O.C.*, t. 5, p. 36). Y ya afiliado al partido comunista, rechazará un arte de propaganda política. Como Béhar señala: “Tzara récuse la notion de littérature engagée”. (*O.C.*, t. 5, p. 653).

[3] Todas estas referencias en *O.C.*, t. 1: “La pensée se fait dans la bouche.” (p. 379); “La traduction que Arp donne de ses états d'esprit momentanés, sans aucune préoccupation des lois esthétiques, une sorte de transposition immédiate et naturelle sortant des mouvements de ses mains” (p. 611); “Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il *est* le point où le *oui* et le *non* se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les sauterelles.” (p. 424).

CAPÍTULO 2:

LA DICTADURA DEL ESPÍRITU

2.1 Introducción

> ... nous devons entendre par esprit une réalité qui est capable de tirer d'elle-même plus qu'elle ne contient, de s'enrichir du dedans, de se créer ou se recréer sans cesse, et qui est essentiellement réfractaire à la mesure... (Bergson, *Ecrits et paroles,* II)[1]

En el capítulo anterior, hemos visto la crítica radical de Tzara a la sociedad y cultura europeas. Ahora bien, obviamente, su pensamiento no se reduce a esta crítica: al contrario, Tzara no deja de lanzar, al mismo tiempo, ideas absolutamente afirmativas —ideas que serán inmediatamente acogidas con entusiasmo por muchos artistas contemporáneos de diferentes países. En este capítulo, nos dedicaremos a estudiar sobre todo aquella parte de este pensamiento afirmativo de Tzara que está más directamente relacionada con las actividades artísticas de los propios dadaístas. Otro aspecto de su pensamiento, una especie de concepción del mundo expresada a través de Dadá —y también, de alguna manera, a través de las actividades de otros artistas—, será estudiado en el tercer capítulo.

Una noción que nos parece fundamental para comprender la parte afirmativa del pensamiento de Tzara directamente ligada con Dadá, es la de "dictadura del espíritu". En efecto, en uno de sus manifiestos de 1920, Tzara afirma: "dada est la dictature de l'esprit",[2] identificando así Dadá y la "dictadura del espíritu". La expresión es extraña, sin duda, e incluso nos desconcierta: ¿por qué una "dictadura", cuando se ha repetido que Dadá está en contra de cualquier dominación, de cualquier imposición? Creemos que esta paradoja desaparecerá cuando estudiemos la noción del "espíritu". Entonces veremos cómo esta singular dictadura, para Tzara, es exactamente lo mismo que la liberación del espíritu por el espíritu, y cómo las muy variadas actividades dadás no son sino manifestaciones de esta liberación del espíritu por el espíritu. Esta liberación es también la del arte, de los artistas, y de los

---

[1] Fragmento citado en la entrada "Esprit" por P. Foulquié en *Dictionnaire de la langue philosophique,* P.U.F., París, 1992, p. 229 (fuente: H. Bergson, *Ecrits et paroles,* textes assemblés par R.-M. Mossé-Bastide, II, 1958, p. 359).

[2] *O.C.*, t. 1, p. 384.

espectadores, todo conjuntamente. De ahí que esta “dictadura del espíritu”, a nuestro parecer, constituya a la vez una nueva estética y una nueva ética —unida a una nueva noción de educación.

Así, en este capítulo empezaremos por considerar las nociones de “espíritu” y de “dictadura del espíritu” en Tzara. Como veremos, pensamos que en este punto una fuente de inspiración esencial para Tzara podría ser Bergson, quien subrayaba, del espíritu, su carácter libre, autocreativo y refractario a cualquier medida. El objetivo del punto 2.2 es comprender la noción de la “dictadura del espíritu” a partir de esta concepción del espíritu y de los fragmentos de Tzara en los que presenta dicha noción.

Ahora bien, es cierto que Tzara expresa también esta idea de la “dictadura del espíritu” a través de otras palabras: inmediatez, espontaneidad, instantaneidad, intensidad —palabras que, como veremos en el punto 2.3, constituirán la base de una nueva concepción estética, una estética para la liberación del espíritu. A esta estética liberadora la llamaremos “estética de la intensidad”. Y en el siguiente punto (2.4), veremos cómo las diferentes actividades de los dadaístas no son sino las formas concretas que dan cuerpo a esta nueva estética —actividades artísticas que estarán, por otra parte, directamente conectadas con la creatividad más primitiva o primigenia del hombre.

En el capítulo anterior, hemos visto la crítica virulenta por parte de Tzara a toda forma del arte que sea cómplice con el sistema social burgués (cualquier forma de “arte por el arte”). Naturalmente, la estética dadá será una estética inseparablemente unida a lo ético y a lo político (entendido este último término en sentido amplio, más cultural que social). En efecto, podríamos decir que la “dictadura del espíritu” propone una transformación global —pero no a nivel institucional sino a otro nivel: una revolución o transmutación de la sensibilidad. En los dos últimos apartados de este capítulo (2.5 y 2.6), veremos en detalle las reflexiones de Tzara en torno a estas dimensiones de la dictadura del espíritu, y en concreto se verá cómo el espíritu dadá se abre de modo natural a un encuentro directo e intenso con los individuos y con la vida.

2.2 Espíritu y Dadá

2.2.1 ¿Qué es el espíritu?

En sus escritos, Tzara hace un uso bastante frecuente del término “espíritu” (*esprit*) a partir de 1918, llegando ya en 1919 a la fórmula de “dictadura del espíritu” (*dictature de l’esprit*). Por tanto, a todas luces es una noción esencial para nuestro autor. ¿Qué cabría entender por “espíritu”?

La palabra “espíritu”, en realidad, aparece también en varios de los fragmentos ya citados en el capítulo anterior. Por tanto, como una primera aproximación a esta noción, podemos repasar algunos de estos fragmentos.

En un fragmento citado en el punto 1.2.2 (sobre la “selfcleptomanía” y el principio de propiedad), Tzara denuncia que “el espíritu burgués” reduce todo a la utilidad, incluso las ideas o la poesía. Por otra parte, en un fragmento citado en el punto 1.4.5 (sobre la filosofía dialéctica), dice que la “magnífica cualidad del espíritu” de los filósofos —quienes imponen su punto de vista a través de la magia de la dialéctica— no es más que la prueba de su propia impotencia:

> L'esprit bourgeois qui rend les idées applicables et utiles, veut donner à la poésie le rôle invisible de principal moteur de la machine universelle : l’âme pratique.

> Les philosophes aiment ajouter à cet élément [la lógica]: Le pouvoir d’observer. Mais justement cette magnifique qualité de l'esprit est la preuve de son impuissance.

Podemos preguntarnos: ese “espíritu” de los burgueses y de los filósofos, impulsado constantemente hacia lo útil y hacia la dominación, ¿merece ser llamado “espíritu”? En este punto, en el siguiente fragmento (citado en una nota de 1.4.5), Tzara aclara que lo que hay en esos filósofos es, en realidad, una “pobreza de espíritu” (exactamente del mismo modo que el burgués-selfcleptómano es muy pobre, ya que ha “robado” su propia personalidad), y es esta pobreza de espíritu —o mejor, su carencia—, precisamente, la que les permite triunfar:

> Si l'on est pauvre d'esprit, on possède une intelligence sûre et inébranlable,

une logique féroce, un point de vue immuable.

Para Tzara, el nuevo artista, será una figura diametralmente opuesta a estos burgueses e intelectuales; sostendrá plenamente la actividad del espíritu y expresará, de manera inmediata, sus “estados de espíritu momentáneos”. Tzara encuentra un ejemplo de ello en Arp (fragmento citado en una nota del apartado 1.6):

> La traduction que Arp donne de ses états d'esprit momentanés, sans aucune préoccupation des lois esthétiques, une sorte de transposition immédiate et naturelle sortant des mouvements de ses mains…[1]

Pero, naturalmente nos surge la pregunta: ¿qué entiende Tzara por espíritu, exactamente? Lo cierto es que, desgraciadamente, Tzara no da ninguna definición clara del término ni en los fragmentos citados ni en otros lugares. De momento, lo que sabemos es que se trata de algo esencialmente creativo (por eso, para el nuevo arte, lo que hay que hacer es sólo captar y expresar exactamente esa creatividad continua del espíritu), y al mismo tiempo que se trata de una creatividad irreconciliable con cualquier limitación exterior: así, con las leyes estéticas.

Pensamos, por nuestra parte, que estos y otros usos del término “espíritu” que hace Tzara se entienden mejor si tenemos en cuenta la concepción del espíritu en Bergson. Veamos, por ejemplo, el fragmento siguiente de este filósofo:

> ... nous devons entendre par esprit une réalité qui est capable de tirer d’elle-même plus qu’elle ne contient, de s’enrichir du dedans, de se créer ou se recréer sans cesse, et qui est essentiellement réfractaire à la mesure parce qu’elle n’est jamais entièrement déterminée, jamais faite, mais toujours agissante.[2]

Así, para Bergson, el espíritu es algo fundamentalmente autocreativo, que se enriquece interiormente, de sí mismo. Y justamente desde este punto de vista, se podría decir que los espíritus criticados por Tzara (así el de los

---

[1] En el punto 2.3.3, extenderemos este fragmento importante y lo comentaremos en detalle.

[2] Referencia en 1.2.

burgueses e intelectuales) carecen de espíritu. Tzara no dice otra cosa tanto cuando critica estos espíritus, como cuando, al contrario, centra el nuevo arte en la creatividad del espíritu.

De hecho, Tzara define Dadá con este mismo término: "Dadá es un espíritu" ("dada est un esprit"[1]), y lo que dice Bergson respecto al espíritu —una realidad en continuo movimiento y autorenovadora, refractaria a la medida—, concuerda con la caracterización de Dadá hecha por Tzara. Así, según Tzara, Dadá "se transforma", "es el camaleón del cambio rápido", derrocha "una vitalidad y un movimiento continuo", es un "espíritu nuevo en formación".[2]

Y Dadá, como espíritu en continuo movimiento, está libre del "punto de vista inmutable" del pensamiento dominante, e "introduce nuevos puntos de vista". Del mismo modo, Dadá escapa a la inteligencia y lógica existentes. Incluso Tzara declara voluntariamente que "Dadá es idiota", tan idiota y refractario a cualquier medida exterior —moral, utilitaria, etc.,— que Dadá se autoproclama inútil, como la vida misma: "Dadá es inútil como todo en la vida".[3]

Para Tzara y los otros dadaístas lo esencial será captar o acoger las nuevas posibilidades que el espíritu no cesa de abrir: "L'esprit porte de nouveaux rayons de possibilités: les centraliser, les ramasser... "[4] Y, para ellos, este esfuerzo —tal vez modesto a primera vista— significará, como veremos a lo largo de este capítulo, una verdadera revolución del espíritu tal y como Tzara la llamará, en una entrevista en 1927 (ya citada en el apartado 1.6):

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 383.

[2] Todas estas referencias corresponden a las *O.C.*, t. 1: "Il [Dadá] se transforme" (p. 385); "Dada est le caméléon du changement rapide" (p. 385); "une vitalité et un mouvement continuel." (p. 614); "l'esprit nouveau en formation « Dada »." (p. 564). Tzara insiste en que Dadá está en transformación: "Dada est une quantité de vie en transformation transparente sans effort et giratoire." (p. 385). Tzara también se presenta a sí mismo en transformación permanente, es también un "camaleón": "Car moi, caméléon changement" (p. 374). Estas dos últimas referencias son también de *O.C.*, t. 1.

[3] Se encontrarán estas referencias en las *O.C.*, t. 1: "DADA introduit de nouveaux points de vue" (p. 374); "Dada est idiot." (p. 385); "Dada est inutile comme tout dans la vie." (p. 424).

[4] *O.C.*, t. 1, p. 404.

> …la révolution de l'esprit, la *seule* que je préconise, la seule pour laquelle je serais capable de donner ma vie…

2.2.2 El espíritu dadá

El espíritu, según Bergson y Tzara, es, pues, autocreativo y está en transformación continua. Ahora bien, si "Dadá es un espíritu", nos surge esta pregunta: ¿cuál es la especificidad del espíritu dadá? La respuesta de Tzara a esta pregunta es interesante, porque clarifica sobre todo la singularidad de Dadá como movimiento artístico. En primer lugar, sorprendentemente, Tzara no pretende que Dadá sea un espíritu original, ni tampoco que éste sea exclusivo de quienes forman parte activa del movimiento (así, nos dice: "il y a des dadas partout et dans chaque individu"[1]). En segundo lugar, para Dadá, las renovaciones técnicas o formales (artísticas o de otro orden) no tienen ninguna importancia, siendo siempre lo esencial la cuestión del espíritu.

Veamos el primer punto. Tzara piensa que Dadá como espíritu mismo no es moderno ni original, sino que forma parte de una tendencia espiritual ya presente en Chuang tzu (*"Dchouang-Dsi"*), "el primer dadaísta"[2]:

> ... Dchouang-Dsi était aussi dada que nous. Vous vous trompez si vous prenez Dada pour une école moderne, ou même pour une réaction contre les écoles actuelles. Plusieurs de mes affirmations vous ont paru vieilles et naturelles, c'est la meilleure preuve que vous étiez dadaïstes sans le savoir et peut-être avant la naissance de dada.[3]

Así, como se ve en este ejemplo, Tzara sitúa a Dadá en una corriente espiritual de lejanas raíces (no sólo temporal, sino también cultural), en una tendencia que no es ni siquiera artística como el taoísmo. Es ciertamente desde

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 572.

[2] En *O.C.*, t. 1, p. 566. Dchouang-Dsi o Chuang tzu en español (o Zhuang zi tanto en francés como en español —en español, también traducido por Chuang tse) es, junto con Lao tse, fundador del taoísmo (en su vertiente filosófica). Vivió en el s. III a.C. en China. Chuang tzu está considerado asimismo como uno de los más brillantes escritores chinos.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 422.

esta perspectiva rigurosamente espiritual que Tzara se niega a considerar a Dadá como "una reacción a las escuelas modernas": el plano en el que se sitúa Dadá ya no es el mismo en que se sitúan las "escuelas" artísticas de su época.[1]

Naturalmente, esto no impide que Dadá se impregne de cierta novedad o actualidad. Ya nos decía Tzara que Dadá era un "espíritu nuevo en formación".[2] Así, dice en otra parte:

> Dada existait avant nous (La Sainte Vierge) mais on ne peut pas nier que son pouvoir magique s'ajoute à son esprit déjà existant et à ses impulsions de pénétration, de diversité qui caractérisent sa forme actuelle.[3]

En conclusión, podemos entender que Dadá como espíritu es viejo (como señala humorísticamente el texto), pero su "forma actual" no es menos importante ya que añade a aquél su "poder mágico" y sus "impulsos de penetración, de diversidad".

El segundo punto se deriva directamente del primero. Si Dadá es esencialmente un espíritu, cualquier renovación técnica, artística, o social, es secundaria con respecto a esta cuestión del espíritu. De ahí que diga:

> Ce n'est pas une nouvelle technique qui nous intéresse, mais l'esprit. Pourquoi voulez-vous qu'une rénovation picturale, morale, poétique, sociale ou poétique [sic] nous préoccupe? Nous savons tous que ces rénovations des moyens ne sont que les costumes successifs des différentes époques de l'histoire, des questions peu intéressantes de modes et de façades.[4]

Y es que Tzara observa claramente que las renovaciones de los medios

---

[1] En efecto, Tzara dice: "Vous vous trompez si vous prenez Dada pour une école moderne, ou même pour une réaction contre les écoles actuelles." *O.C.*, t. 1, p. 422.

[2] Véase 2.2.1, y también *O.C.*, t. 1, p. 422: "Peu à peu, mais sûrement, il se forme un caractère dada.". Tzara igualmente se hace eco de lo dicen los siguientes autores respecto a Dadá: "André Gide et Jacques Rivière sont d'accord pour reconnaître la création d'un type, d'un caractère nouveau, parallèle au caractère romantique. Ou plutôt, la projection d'une nouvelle forme d'esprit, par le moyen de la littérature, sur la vie même." (*Ibíd*, p. 614).

[3] *O.C.*, t. 1, p. 572.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 422.

(formales o técnicos) no garantizan una renovación del espíritu, como destaca en el caso siguiente, refiriéndose al director de teatro Taïroff:

> Le travail de Taïroff n'est en somme qu'un perfectionnement de l'ancienne formule théâtrale. L'esprit, le noyau intérieur, reste le même, il n'y a que les formes extérieures qui sont renouvelées.[1]

Tzara rechaza, en fin, cualquier definición de Dadá basada en una renovación o perfeccionamiento técnico o intelectual, y sólo reconoce como esencial el aspecto espiritual —punto que, para Tzara, distingue decisivamente a Dadá de otros grupos artísticos:

> Et je trouve qu'on a eu tort de dire que le Dadaïsme, le Cubisme, le Futurisme, reposaient sur un fond commun. Ces deux dernières tendances étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique ou intellectuel, tandis que le Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une protestation.[2]

Y esto no es solamente porque Tzara rechaza cualquier imposición de modelos estéticos, como hemos visto en el punto 1.5.4, sino que, simplemente, siendo Dadá un espíritu en continua transformación, es refractaria a cualquier definición, y sólo puede ser captado como "estado de espíritu" (entre los más variados):

> Vous entendrez souvent dire: Dada est un état d'esprit. Vous pouvez être gais, tristes, affligés, joyeux, mélancoliques ou dada. Sans être littérateurs vous pouvez être romantiques, vous pouvez être rêveurs, las, fantasques,

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 616. La radicalidad de este comentario se matiza inmediatamente cuando Tzara añade al fragmento citado: "Loin de moi l'idée d'amoindrir le mérite de Taïroff. Ces quelques réflexions critiques sont dictées par une intransigeance qui n'est pas de rigueur. Dans le théâtre actuel, Taïroff occupe une place dont l'importance et l'influence se feront certainement sentir plus tard." (*Ibíd*) Se puede decir que esta es una muestra del modo en que Tzara "critica" a los artistas contemporáneos.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 624. Asimismo, Tzara precisa que cuando Dadá ataca otros grupos artísticos (lo mismo podríamos decir, de las críticas de Tzara a un autor), la crítica es de orden espiritual. Por eso, al referirse al ataque de los dadaístas a la escuela de Weimar (Bauhaus), Tzara no sólo aclara que se trata de una cuestión espiritual, y no personal, sino que, incluso, invita a los artistas de la Bauhaus a defenderse de ese ataque: "L'école de Weimar doit lutter contre la campagne des dadaïstes qui n'en attaquent que l'esprit et l'esthétisme, mais respectent les personnalités qui en font partie." *O.C.*, t. 1, p. 603.

commerçants, maigres, transportés, vaniteux, aimables ou dada.[1]

Dada est un état d'esprit. C'est pour cela qu'il se transforme suivant les races et les événements.[2]

Así, como indica la segunda cita, Dadá es un estado de espíritu que se transforma continuamente, de manera camaleónica, adoptando diferentes formas en diferentes contextos, siguiendo “las razas y los acontecimientos”.[3]

2.2.3 El movimiento dadá

Las renovaciones técnicas o formales (artísticas o de otro orden) no tienen, pues, ninguna importancia para Tzara. Lo esencial es la cuestión del espíritu; y esta regla se aplica también, naturalmente, al movimiento Dadá mismo (en el sentido estricto e histórico), movimiento que Tzara y sus compañeros dadaístas impulsaron. Ya vimos en el capítulo anterior cómo Tzara se negaba a dar explicaciones sobre Dadá (1.4.3), cómo rehusaba cualquier teorización, a diferencia de los cubistas y futuristas (1.5.3), y cómo rechazaba la imposición de cualquier modelo estético (1.5.4). Todo ello lo reafirma Tzara cuando insiste que no hay que buscar nada detrás de la palabra Dadá, puesto que “Dada ne signifie rien”.[4]

Y todo esto separa al movimiento Dadá claramente de otros grupos artísticos

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 422.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 424. Breton es quien primero califica de “état d’esprit” a Dadá, como Tzara mismo aún recordará en 1959 (*O.C.*, t. 5, p. 435), pero evidentemente la dimensión que nuestro autor da de ella, es obra suya, y ésta no puede quedar reducida a un simple “estado de ánimo” como se traduce normalmente *état d’esprit*. La frase de Breton aparece en André Breton, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 55.

[3] Un hecho a favor de esta reflexión de Tzara sería el siguiente: efectivamente se formaron grupos dadás en varios continentes —como vimos en la introducción—, y posteriormente concluido el movimiento dadá, diversos grupos reivindicarán ser sucesores suyos.

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 142. La misma frase aparece en *O.C.*, t. 1, pp. 562 y 566. En la historia de dadá existió una polémica respecto a la autoría del hallazgo de esta palabra. La posición de Tzara respecto a esta cuestión queda clara: “no se sabe cómo”. Véase *O.C.*, t. 1, p. 562.

contemporáneos. De modo diferente a estos grupos que, compartiendo ciertas teorías, ciertas técnicas o ciertos dogmas, iban volviéndose “escuelas”, Dadá nunca se convirtió en una escuela (Tzara habla de Dadá como un cierto empuje “de relativisme qui n’est pas un dogme ni une école”[1]), y siguió siendo un “movimiento” —movimiento en pleno sentido de la palabra, es decir, movimiento del espíritu mismo.[2] Tzara mismo prefiere usar esta palabra (“movimiento”) al referirse a Dadá: “Au cours de campagnes contre tout dogmatisme, et par ironie envers la création d'écoles littéraires, DADA devint le Mouvement Dada.”[3]

Sin teorías ni dogmas, Dadá será “une constellation d'individus et de facettes libres,”[4] es decir, donde cada uno de los individuos componentes afirma su independencia. Fue así desde el principio, cuando nació Dadá en Zurich en 1916: “Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté.”[5] Y el movimiento dadá seguirá siendo fiel a este principio: “Nous n'appartenons à aucun parti politique, nous ne sommes même pas un groupe, car chacun de nous a des idées différentes, nous sommes individualistes...” [6] Así, Dadá o el movimiento dadá es para Tzara una “constelación” que respeta las diferencias de sus miembros en vez de subsumirlas o ahogarlas en una unidad homogeneizadora: no es “ni siquiera un grupo”, cada uno “tiene ideas

---

[1] Este fragmento de Tzara aparece en Marc Dachy, *Tristan Tzara dompteur des acrobates*, p. 14. Las diferentes tendencias dadaístas probarán para Tzara este antidogmatismo: “La complexe évolution de Dada, ses tendances différentes dans les centres où il s'est développé, sont le corollaire de son antidogmatisme.” (*O.C.*, t. 5, p. 356). Este último fragmento está también en el prólogo de Tzara a la obra de Georges Hugnet, *La aventura dadá,* p. 14.

[2] En su interpretación de Bergson, Jankélévitch nos presenta el espíritu y el movimiento como elementos estrechamente relacionados. Nos dice que “le mouvement est en quelque sorte l'esprit objectivé.” Jankélévitch, *Henri Bergson*, p. 49.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 587. En cambio la denominación “Dadaísmo” es obra de periodistas: “les journalistes nommèrent Dadaïsme ce que l'intensité d'un **art nouveau** leur rendit impossible compréhension...”. Véase *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[4] Texto de Tzara presentado por Marc Dachy, *Tristan Tzara dompteur des acrobates*, p. 14.

[5] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[6] *O.C.*, t. 1, p. 571.

diferentes".[1]

Este respeto a la diferencia y a la heterogeneidad hace que Dadá sea un movimiento sin límites geográficos ni culturales ("cette poussée qui ne connaît pas de frontières" [2]), capaz de transformarse según cada contexto. De ahí, por ejemplo, la diferencia radical entre el Dadá alemán —de carácter fuertemente revolucionario— y el Dadá italiano —de carácter más bien filosófico y escéptico—, siendo ambos plenamente dadás para Tzara:

> Ils [los dadaístas alemanes] étaient depuis longtemps persuadés de la culpabilité du Kaiser au déclenchement de la guerre et leurs relations avec Liebknecht, Prof. Nicolai et les pacifistes n'étaient un secret pour personne. Les nombreuses manifestations qu'ils organisèrent eurent une grande influence, et ils peuvent se vanter d'avoir contribué à emmener la révolution en Allemagne.[3]

> A Rome, dada est philosophique, distingué, délicat et sceptique avec le baron J. Evola, à Milan et Mantoue résolu et tranchant avec Cantarelli, Fiozzi, et Bacchi. Fatigués par les unilatérales de Marinetti, ces jeunes gens s'eloignent du Futurisme et des autres formules d'art.[4]

Pero no sólo se transforma según el entorno social, cultural o político. Veamos las dos citas siguientes (citas que están a todas luces unidas aunque extraídas de dos lugares diferentes), donde Tzara llega a afirmar, de un modo humorístico, que hay tantos tipos de Dadá (incluso tantos "presidentes" de Dadá) como cantidad de dadaístas:

> Dada a 391 attitudes et couleurs différentes suivant le sexe du président/ Il se

---

[1] Si hablamos de unidad, está estaría indudablemente más cercana a la que, para Jankélévitch, constituye la unidad del espíritu en Bergson: "L'unité de l'esprit est une unité « chorale », ... c'est-à-dire qu'elle repose sur l'exaltation des singularités, et non sur leur nivellement". Jankélévitch, *Henri Bergson*, p. 38.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 396.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 597. Y por causa de este carácter revolucionario, el dadaísmo alemán sufrió prohibiciones, multas y encarcelamientos. Así, por ejemplo, una gira por Checoslovaquia de algunos dadaístas alemanes concluyó con la prohibición de cualquier manifestación dadaísta en este territorio. Véase la relación de algunos de estos hechos en *O.C.*, t. 1, p. 597.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 598.

> transforme...[1]

> ... on sait qu'il y a 391 présidents du Mouvement dada, et que tout le monde peut le devenir très facilement.[2]

Ahora bien, nos surge una pregunta: ¿acaso se puede afirmar que existe algo en común entre los dadaístas? ¿Qué es lo que une a los dadaístas para formar un *movimiento* potente, transformador? La respuesta a esta pregunta, en realidad, ya la hemos visto todo a lo largo del primer capítulo: es la sensación de "asco" (*dégoût*), compartida por los dadaístas, hacia el estado de cosas existente.[3] Es un rechazo cercano a lo fisiológico —repugnancia por el utilitarismo, por la limitación, la dominación, en una palabra, por la pobreza y bajeza espiritual de la sociedad burguesa europea. Tzara mismo expone:

> Ces observations des conditions quotidiennes nous ont amenés à une connaissance qui constitue notre minimum d'entente, en dehors de la sympathie qui nous lie et qui est mystérieuse.[4]

Evidentemente, esta repugnancia compartida se acompaña de un deseo compartido por transformar ese estado de cosas, por operar una transmutación. En efecto, Tzara, en un estilo manifiestamente dadá, relata cómo los dadaístas juraron "amistad sobre la nueva transformación" en torno a la palabra "Dadá", que no significa nada, pero que fue "la más formidable protesta, la más intensa

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 385.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 594. Esta cantidad hace alusión a la revista de Picabia titulada *391*, el número es por tanto arbitrario, pero no lo es la correspondencia entre tantos dadaístas, tantos presidentes. La importancia de que cada dadá sea "presidente" se puede calibrar en este comentario de Tzara de 1925: "c'est moi-même qui ai tué Dada, volontairement parce que j'ai considéré qu'un état de liberté individuelle était devenu à la fin un état collectif et que les différents « présidents » commençaient à sentir et à penser de la même façon. Or, rien ne m'est plus antipathique que la paresse cérébrale qui annihile les mouvements individuels". En Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, p. 299.

[3] Así, por ejemplo, Huelsenbeck dice: "Dada fait une sorte de propagande anti-culture, par honnêteté, par dégoût, par horreur absolue de cette fausse supériorité qu'affecte le bourgeois intellectuellement consacré." *Almanach Dada*, p. 167. Véase también Huelsenbeck, *En avant Dada*, p. 10, donde comenta el "asco" de Arp por el estado de cosas existente.

[4] *O.C.*, t. 1, pp. 420-421. Este fragmento viene inmediatamente después de la crítica a la inteligencia utilitaria vista en 1.4.1.

afirmación":

> Un mot fut né, on ne sait pas comment Dadadada on jura amitié sur la nouvelle transmutation, qui ne signifie rien, et fut la plus formidable protestation, la plus intense affirmation armée du salut liberté juron masse combat vitesse prière tranquillité guérilla privée négation et chocolat du désespéré.[1]

Así pues, los diferentes individuos dadaístas colaboran en la tarea común de transformar el estado de cosas. A este respecto, Tzara dice: "nous sommes individualistes et cherchons à renouveler les formes existantes,"[2] y afirmará que el dadaísmo "se propose de renouveler non seulement les formes et les valeurs de la vie, mais aussi celles de l'art".[3] Y ambos objetivos —revonación de la vida y del arte— están estrechamente unidos, y encuentran los mismos obstáculos dado que están impulsados por el mismo espíritu.[4] De este modo, Dadá como movimiento está profundamente ligado a una transformación espiritual, una transformación absoluta o cualitativa, a una transvaluación radical, vital — y no a una simple sustitución de unos valores por otros, sino a una transmutación del suelo mismo en el que éstos descansan (cosa que acabaremos viendo en el próximo capítulo). ¿No nos decía Tzara que Dadá nació de una ambición radical, la de transformar los modos de sentir y pensar?[5]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 562.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 571.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 605.

[4] De ahí que, como Tzara recordará posteriormente, la renovación artística de Dadá acarreara una reacción violenta por parte de la burguesía de Zurich —lo que llevó a Dadá, a su vez, hacia una radicalidad creciente: "Les réactions violentes de la bourgeoisie zurichoise envers cette tentative de renouvellement artistique nous incitèrent, en les narguant, de donner un caractère de plus en plus agressif à nos manifestations. C'est ainsi que, parallèlement à notre dégoût envers tout ce qui était conventionnel, sclérosé ou lourdement enlisé dans la boue des intérêts matériels, notre esprit se développa dans un sens révolutionnaire". *O.C.,* t. 1, p. 733.

[5] Véase 1.6. Esta transformación lleva implícita un cambio de percepción global, una perspectiva cósmica que, efectivamente, trataremos en el siguiente capítulo.

2.2.4 Dictadura del espíritu

En todo esto consistiría básicamente la "dictadura del espíritu" (*dictature de l'esprit*), dictadura cuyos aspectos más concretos se irán viendo a lo largo de este capítulo. Pero antes de entrar en detalle, conviene detenernos un momento y ver cómo Tzara fue llegando a esta fórmula. Esta expresión fue mencionada por vez primera en 1919 y pervive en su obra hasta después de Dadá, concretamente hasta 1931.[1]

En enero de 1919, en una carta dirigida a Picabia, Tzara utiliza por primera vez la palabra "dictadura", y en una carta a Breton escrita dos meses después, aparece por primera vez la expresión completa de "dictadura del espíritu".

> ... j'aime de plus en plus vos choses et surtout la vitalité du principe individuel de dictature, qui est simplicité, tourment + ordre. (Carta a Picabia).[2]

> Je tente depuis des années d'éliminer tout *charme* dans ce que je fais, et comme critère, je hais les lignes gracieuses et l'élégance extérieure. Mon cher Breton, vous serez peut-être choqué de cette manière hâtive de contradiction ou par le ton de dictateur envers moi-même. Avez-vous déjà pensé sur la dictature de l'esprit ? Sur la clarté de précision qu'elle apporterait dans l'éducation des individualités? (Carta a Breton).[3]

Aunque no es fácil captar a través de estas citas el significado exacto de la expresión, podemos destacar, de entrada, los dos puntos siguientes: en primer lugar, en las dos citas la "dictadura del espíritu" (o "dictadura") aparece caracterizada como un "principio individual" (también habla en la segunda cita del "tono de dictador hacia mí mismo"). Esto es un punto esencial, puesto que es el que distingue claramente la "dictadura del espíritu" de cualquier otra

---

[1] Siendo nuestro objetivo el aclarar el pensamiento de Tzara en la etapa dadaísta, aquí no serán comentados algunos aspectos importantes de esta expresión en etapas posteriores, dado que entran en juego con nuevas nociones.

[2] Carta presentada por Michel Sanouillet en *Dada à Paris*, p. 501. La fecha completa es el 8 de enero de 1919.

[3] Carta publicada por Michel Sanouillet en *Dada à Paris*, p. 459. Fechada el 1 o 5 de marzo de 1919.

dictadura. En la expresión “dictadura” hay una cierta idea de violencia, pero esta violencia, en la “dictadura del espíritu”, no se utiliza para eliminar las individualidades y homogeneizarlas (como ocurre en la sociedad burguesa): se aplica a nivel individual, y además, sirve para “la educación de las individualidades”.[1] La dictadura del espíritu, por tanto, afirma a los individuos, a las individualidades.

Por otra parte, la “dictadura del espíritu” se relaciona con cierta idea de simplicidad y de precisión, como se manifiesta en el acto de eliminar todo *encanto* que sea exterior y de apuntar a una expresión simple y exacta.

En mayo de 1919, la expresión “dictadura del espíritu” aparece finalmente publicada en la revista de Tzara *Dada 4-5,* en un comentario sobre Lautréamont:

> **La dictature de l'esprit**, présentation sans soucis d'amélioration et de ménagement, est l'affirmation de l'intensité, dirige toutes les préoccupations vers la force noble, précise, fastueuse, seule digne d'intérêt, la destruction.[2]

En esta nueva formulación, Tzara presenta el rasgo esencial de la dictadura del espíritu, esto es: “la afirmación de la intensidad”. Y esta afirmación de la intensidad prescinde de todo “mejoramiento” y de todo “miramiento”, y se centra en la “fuerza noble, precisa”, en la “destrucción” de todo lo que obstaculiza esa afirmación, esa intensidad. En otro lugar, Tzara subrayará el carácter imperativo e inquebrantable del espíritu (que no hace ninguna justificación) —de ahí su “dictadura”.[3] Conviene subrayar que, si la dictadura del espíritu es destructiva, no es por negatividad alguna, sino, al contrario, precisamente por su exceso de afirmación: la afirmación del espíritu, la manifestación inmediata (“présentation”) del mismo, hace inevitable la

---

[1] Veremos en detalle esta “educación de individualidades” dadá en el apartado 2.5.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 193.

[3] Tzara nos dice: “Sans raisons —car la personnalité n'en a pas— je préconise le règne de la/ Dictature de l'esprit.” (*O.C.*, t. 1, p. 627). Y dirá con más claridad después del período Dadá: “L'arbitraire emprunte à la poésie sa force impérative et inébranlable, celle du fait accompli, et sa méthode préférée, celle de la *dictature de l'esprit*.” (1931) *O.C.*, t. 4, p. 360.

destrucción de cualquier elemento exterior que la pueda limitar o trabar. [1]

A finales de 1920, en su manifiesto “Dada manifieste sur l’amour faible et l’amour amer”, aparecerá por última vez en el periodo dadá, la expresión “dictadura del espíritu”:

> dada est la dictature de l’esprit, ou
>
> dada est la dictature du langage,
>
> ou bien,
>
> dada est la mort de l’esprit,
>
> ce qui fera plaisir à beaucoup de mes amis. Amis.[2]

Respecto a esta cita, cabe destacar primero que, a pesar del cierto humor que envuelve esta cita,[3] aquí Tzara identifica ya la dictadura del espíritu con Dadá mismo: “dadá es la dictadura del espíritu”. Y en efecto, a nuestro parecer, es la dictadura del espíritu la que nos dará la clave para ver en qué consiste finalmente Dadá para Tzara. Y es precisamente por esta razón que los elementos de la dictadura del espíritu que hemos venido mencionando: la intensidad, la educación de individualidades, la destrucción (“precisa” en cada caso), etc., serán abordados en el resto de este capítulo —donde se verán cómo estos elementos conducen a una concepción estética y ética dadá.

Ahora bien, en la segunda línea vemos una fórmula nueva: “dadá es la dictadura del lenguaje”. ¿Qué es la “dictadura del lenguaje”? Dos citas —una

---

[1] La nobleza que Tzara atribuye a la destrucción, a esta fuerza, nos recuerda naturalmente el uso del mismo término de Nietzsche. Deleuze comenta que la palabra “noble” en Nietzsche indica el poder dionisiaco, o en otras palabras, la capacidad de transformación (como en la energía “noble”): “chez Nietzsche comme dans l'énergétique, où l'on appelle « noble » l'énergie capable de se transformer. La puissance de transformation, le pouvoir dionysiaque, est la première définition de l'activité.” (Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 48). De ahí, tal vez, la continua transformación del espíritu (o del espíritu “noble”, contrariamente a los espíritus serviles) señalada por Tzara, que ya hemos comentado en el punto 2.2.2.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 384.

[3] Respecto al humor en Tzara y en Dadá, ver el punto 2.6.2.

del período dadá y otra posterior a éste— nos parecen aclarar este punto. En ambas citas se afirma que las palabras deben usarse independientemente de la organización gramatical o sintáctica reflejando así directamente lo que ellas significan para el espíritu. De ahí esa precisión o selección de las palabras (que pasan por un "filtro") como la simplificación de las expresiones ("reducción de la metáfora"). La precisión y la simplicidad —elementos que vimos estrechamente unidos a la dictadura del espíritu— juegan así un papel esencial:

> Dada essaie de savoir ce que les mots signifient avant de s'en servir, non pas du point de vue grammatical, mais de celui de la représentation. Les objets et les couleurs passent aussi par le même filtre. Ce n'est pas une nouvelle technique qui nous intéresse, mais l'esprit.[1]

> Expliquer, par ailleurs, répugnait à Dada qui se présentait comme une dictature de l'esprit. On doit à ce processus la réduction de la métaphore à son expression la plus simple par la juxtaposition des mots-images dont les significations éloignées provoquent la surprise.[2]

Así pues, la dictadura del lenguaje implica un rechazo a la organización exterior —sea gramatical o lógica— de las palabras a la vez que la búsqueda de una relación realmente inmediata entre las palabras y el espíritu. Podríamos decir que la dictadura del lenguaje es la expresión inmediata del espíritu en el lenguaje, independientemente de todo condicionamiento externo, es decir, de todo el sistema gramatical, lógico, etc.

En otra formulación de dictadura del espíritu posterior a Dadá, Tzara perfila el horizonte hacia el que se encamina esta dictadura del lenguaje —que es también la del espíritu: hacia la disolución de la lógica y la transformación de la razón. Aplicando de nuevo la expresión de "dictadura del espíritu" a Lautréamont, dice:

> Ne dépasse-t-il pas toute méthode critique cet être fabuleux et pourtant familier, pour qui la poésie semble avoir surmonté le stade de l'activité d'esprit pour devenir véritablement une *dictature de l'esprit*? ... il démontre

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 422.

[2] (1931) *O.C.*, t. 5, p. 19.

que la raison est capable de dépaysement et la logique de dissolution.[1]

Disolver la lógica, cambiar la razón; estos dos procesos, profundamente unidos, nos sitúa en uno de los objetivos fundamentales de la dictadura del espíritu o de Dadá: la transformación del pensamiento, de sus fundamentos (1.6).

Para terminar este apartado, veamos la siguiente cita titulada “Dictature de l'esprit”, en la cual Tzara expone los elementos contra los que lucha y los elementos a favor de los cuales está la dictadura del espíritu —cita que, aunque data de algunos años después del período dadá (julio de 1926)—, refleja fielmente, a nuestro parecer, el pensamiento dadá de Tzara respecto a esta noción:

Dictature de l'esprit.

Pour la sauvegarde de l'étalon idéal

Pour la netteté de la vue

Pour l'indépendance du mot

Pour l'autonomie des instincts

Pour la liberté

Contre les souvenirs et ses succédanés littéraires

Contre les genres, les catalogues et les théories

Contre les concessions

Contre les marchands d'art et d'idées

Contre ceux qui se font exploiter

Pour l'avènement de la poésie

Je propose l'application des principes sacrés du poing et de la matraque et l'action violente du groupe *terroriste littéraire* dont la création prochaine ne

---

[1] *O.C.*, t. 5, pp. 12-13. Como vemos, en esta formulación de 1931, la dictadura entra en juego con una noción nueva como es “actividad del espíritu”. Para una mayor comprensión de esta relación véanse tanto el artículo de Akira Hamada ya citado en la introducción (“Conception du « poète maudit » chez Tristan Tzara”), como “Entre surréalisme et marxisme: révolution et poésie selon Tzara” de Fernand Drijkoningen en *Mélusine*, n.º I, 1979, p. 276. En realidad, como veremos, Lautréamont es, en más aspectos de los mencionados, un “modelo” de dictadura del espíritu. No es por tanto casual que dos de las formulaciones más potentes de esta dictadura se refieran a él.

manquera pas de mettre en fuite les coquins, les voleurs, les lâches, les imposteurs, les impuissants, les trop vite consolés, confits dans les organisations politiques et religieuses de tout repos.[1]

[1] *O.C.*, t. 1, p. 627.

2.3 Hacia una estética de la intensidad

2.3.1 Inmediatez

¿En qué consiste, concretamente, esta dictadura del espíritu? La primera tarea que nos proponemos para responder a esta cuestión, es ver la nueva concepción estética implicada por esta dictadura. Y para ello, es necesario, a nuestro parecer, profundizar en algunas nociones esenciales sobre las cuales se apoya esta estética: la inmediatez, la espontaneidad, lo instantáneo o el devenir, y la intensidad o las fuerzas.

Hemos dicho antes que la dictadura del espíritu es la manifestación *inmediata* del espíritu, independientemente de todo condicionamiento externo. Efectivamente, la cuestión de la inmediatez tiene una importancia decisiva en la concepción estética de Tzara; en sus textos aparece frecuentemente este término en expresiones tales como "transposición inmediata", "anotación inmediata", "exteriorización inmediata" o "expresión inmediata".[1]

Pero, en realidad, la inmediatez es uno de los términos claves en el conjunto del pensamiento dadá de Tzara, y no sólo de su parte estética. Hemos visto, a lo largo del primer capítulo, cómo el hombre europeo, para Tzara, se encontraba debilitado por el sistema social burgués como por el control de la lógica y la moral. Todo ello lo separa de la vitalidad o de la vida misma. Tzara dirá también: "la morale et les lois de la causalité nous ont assez coupé la vie en morceaux, sous des formes différentes: art, philosophie, sociologie, politique, psychologie, etc."[2] El arte, la literatura, la religión, etc., se hacen demasiadas veces cómplices del *statu quo*, y, en vez de ayudarnos a recuperar esta vida cortada en pedazos, nos introducen otras mediaciones (formales, institucionales, etc.) y nos separan aún más de la vida. Por eso dirá Tzara:

---

[1] *O.C.*, t. 1, pp. 611, 407, 407, 555 respectivamente. Esta última fórmula tiene mucha importancia para Tzara, incluso posteriormente a Dadá. Véase *O.C.*, t. 4, pp. 301, 356; t. 5, p. 222.

[2] *O.C.*, t. 5 p. 249. Este fragmento pertenece a un texto de 1924, titulado "Fin de Dada". En el primer capítulo vimos como Tzara hablaba de un hombre mutilado (el selfcleptómano). La vida no está menos mutilada o fragmentada, como advierte aquí.

> Nous ne croyons en rien, notre rôle est de détruire ce qu'on a fait jusqu'à maintenant, en art, en religion et littérature, en musique. Nous voulons une vie nouvelle, une vie plus simple, sans hypocrisie, sans mensonges.[1]

Así pues, se trata de "destruir lo que se ha hecho hasta ahora en arte y religión", etc.: sólo después de esta destrucción "una vida nueva", "más simple" será posible. La tarea destructiva de la crítica dadá, que hemos visto a lo largo del primer capítulo, no tiene otro objetivo que recobrar el contacto directo e inmediato del individuo con el espíritu y la vida.

La estética dadá será exactamente una prolongación de este tema en el terreno del arte. En un texto titulado "Un art nouveau. Deux solutions sur le principe de l'immédiat, postulées par H. Arp et formulées par Tristan Tzara", Arp y Tzara afirman que el arte debería impulsarnos hacia el contacto directo e inmediato con la materia y la vida —contacto que producirá, según ellos, una verdadera emoción, emoción a la que aspira toda obra de arte.[2] Ahora bien, ¿qué procedimientos hay que seguir para realizar una obra de arte que genere tal emoción? Sobre este punto, Tzara y Arp recomiendan, en vez de proponer un sistema estético novedoso, buscar antes de nada la causa que nos impide la emoción y eliminarla:

> Il ne s'agit donc pas d'améliorer, de préciser, de spécifier ou de développer un système esthétique, mais de montrer pourquoi une toile ou une sculpture ne pourra jamais nous donner l'émotion directe et immédiate...[3]

Así, por ejemplo, observan que en el arte, las convenciones y los "problemas" artísticos obstaculizan gravemente nuestro encuentro con la emoción inmediata:

> Il y a pourtant dans un tableau peint ou dans une sculpture, en principe déjà, des *conventions*, des manques, des problèmes, qui empêchent l'état

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 571.

[2] "Le but de toute oeuvre d'art est l'émotion" nos dicen ambos autores. Y añaden enseguida: "or l'émotion est d'autant plus forte que la réalité représentée par l'oeuvre est plus immédiate, plus directe." (*O.C.*, t. 1, p. 557). El artículo citado en el texto se encuentra en las *O.C.*, t. 1, pp. 556-558.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 558.

> d'émerveillement, d'émotion qu'on a devant une fleur, devant un cristal, devant une pierre, l'émotion que l'artiste attend.[1]
>
> *Une condition essentielle pour aboutir à l'immédiat est le manque de problèmes* (l'intervention de l'intellect pour comprendre et solutionner ces problèmes nous rendra l'émotion médiate).[2]

Y desde este punto de vista Tzara y Arp critican, asimismo, la convención imitativa o ilusionista en el arte[3] —una de las convenciones fundamentales del arte occidental desde el renacimiento— y elogian el arte abstracto que se desprende de dicha tradición.

Concretamente para Tzara, este tipo de arte, posibilita la "expresión inmediata" de "experiencias" y de "complejos psicológicos": el artista, liberado de la obligación de "vestir la experiencia en un objeto de la naturaleza" deja que la experiencia tome "forma en su propia sensibilidad".[4]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 557.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 557.

[3] Ya no sólo rechazan el arte imitativo propiamente dicho, sino toda introducción del factor ilusión en el cuadro (incluso de tendencias contemporáneas a Dadá). La ilusión, nos dicen Tzara y Arp, "amoindrit l'émotion car elle est médiate, l'effet indirect." Véase *O.C.*, t. 1, pp. 557 y 558.

[4] "... elle [la tendencia del arte abstracto] offre la possibilité d'expression immédiate pour des expériences et pour des complexes psychologiques... L'artiste n'est plus contraint d'habiller l'expérience dans un objet de la nature mais il le laisse prendre forme dans sa propre sensibilité." (*O.C.*, t. 1, p. 555). En realidad, Arp y Tzara, en el texto citado, resaltan que todo arte "contiene una abstracción". De lo que se trata es de profundizar en esta abstracción hasta crear "una realidad subconsciente", donde la obra se vuelve más inmediata y la emoción más fuerte. Es por ello, probablemente, por lo que Dadá, para Tzara, se hace "l'enseigne de la abstraction" (*Dada Zürich-Paris*, p. 143). Pero no hay que ver en esta defensa de la abstracción una apuesta por un nuevo formalismo, por un nuevo código formal. No hay ninguna codificación formal en Dadá; recordemos la crítica que Tzara hacía al cubismo y futurismo por ser academias formales. Es la falta de codificación formal de Dadá lo que lleva seguramente a algunos críticos de arte a decir que Dadá no tiene estilo. Así, Holz afirma que "nunca hubo un dadaísmo como tendencia estilística dentro del arte." (Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979, p. 70). Hauser, por su parte, dice "No se trataba de ningún arte ni de ningún estilo artístico en sus sentidos conocidos". Pero de ahí a que diga: "El dadaísmo no fue más que una protesta enmascarada estéticamente y un mero pretexto" nos parece abusivo. Arnold Hauser, *Sociología del arte*, vol. 5, pp. 862 y 863 respectivamente.

Pero no sólo, Tzara y Arp, rechazan las convenciones estilísticas o temáticas como la ilusión o la imitación, sino también las convenciones más elementales como la del marco de la pintura o el pedestal de la escultura:

> ... le cadre du tableau empêche l'émotion directe et immédiate...[1]

> *... l'oeuvre d'art doit être vue de tous les côtés*. Seulement dans ces conditions elle peut devenir réalité.[2]

Así, eliminando las convenciones exteriores, lo que se busca es la creación de una obra que no procure representar la realidad (en sus formas, relaciones, etc.), sino una obra que sea en sí misma una realidad completa y vital. De este modo, para Tzara y Arp, la obra de arte que se libera de convenciones y problemas —y que produce la verdadera emoción en el espectador—, es tan real y autónoma como la realidad misma. Es más, para ambos, la “realidad objetiva”, en sí misma, también puede ser una especie de obra de arte —perspectiva desde la cual, añadamos de paso, se afirma la unidad completa de vida y arte:

> La réalité objective peut donc être art en tant qu'émotion parce qu'elle est de toutes les autres formes la plus immédiate.[3]

Cabe destacar que la idea de que el arte sea realidad y la realidad sea arte, no significa de ningún modo que el arte sea un calco de la realidad (de hecho así caería otra vez en el arte imitativo). Al contrario, esta idea es perfectamente acorde con algunas tendencias artísticas nuevas. Ya hemos dicho, por ejemplo, cómo Tzara veía positivamente la tendencia del arte abstracto pues este arte permite presentar inmediatamente complejos psicológicos y experiencias del artista, y crear directamente en la propia sensibilidad. Pero yendo más lejos, Tzara añade que el “artista nuevo” entra en relación inmediata con la materia y crea directamente sobre ella: “L'artiste

---

[1]*O.C.*, t. 1, p. 557.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 558. Ello se consigue, sobre todo, con la escultura. La mayor inmediatez en ésta, se obtiene con una *“Escultura abstracta policroma y sin pedestal*.” La monocromía en la escultura es otra convención artificial a superar. *Ibíd*.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 558.

nouveau proteste: il ne peint plus /reproduction symbolique et illusionniste / mais crée directement en pierre, bois, fer, étain...”[1]

Antes de terminar este apartado sobre la inmediatez, quisiéramos apuntar una vez más la proximidad de Tzara con Bergson respecto a este tema. En efecto, los dos coinciden totalmente en considerar que el objetivo del arte es el contacto inmediato con la realidad y que este contacto es la fuente de emoción o “vibración”. Veamos, por ejemplo, el siguiente fragmento de *Le rire* de Bergson:

> Quel est l'objet de l'art? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature.[2]

Resulta sumamente sugerente esta idea bergsoniana de “entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos”, porque justamente, para Tzara, el artista nuevo es quien entra efectivamente en contacto directo consigo mismo y con la materia del mundo. Y este contacto directo e inmediato sirve de germen a la creación de la obra y también de la realidad (puesto que la obra es coextensiva a una nueva percepción de la realidad): se crea directamente en la propia sensibilidad, en la misma materia.[3] Ciertamente, como veremos en seguida, allí donde se cruzan el arte y la realidad, es también donde se manifiesta lo que Tzara llama “espontaneidad”.

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[2] Henri Bergson, *Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, P.U.F., París, 1984, pp. 458-459.

[3] Añadamos que de esta concepción del arte, como sugiere el mismo Bergson en el fragmento arriba citado, se deduce que potencialmente todos somos artistas. En Tzara, por su parte, queda transformada esta posibilidad —posibilidad hipotética o imposibilidad de hecho para Bergson— en una virtualidad real. De ahí que Tzara no vea, ninguna diferencia de naturaleza, por así decirlo, entre el artista creador y el espectador creativo; así comenta del lector: “l'esprit du lecteur n'est pas immobile. Il marche plus lentement, mais dans la même direction que le train des créateurs. Ceux qui connaissent cet exemple de la Théorie d'Einstein sauront pourquoi la relativité s'applique surtout aux mouvements d'idées.” *O.C.*, t. 1, p. 615.

2.3.2 Espontaneidad

La espontaneidad —idea que Tzara reivindica con fuerza sobre todo a partir del año 1921— es una de las palabras que más estrechamente han quedado ligadas a Dadá. ¿Qué entiende Tzara por espontaneidad? Antes hablábamos del contacto directo con las cosas y con nosotros mismos. La espontaneidad, para Tzara, es justamente la que nos permite, como veremos en la primera cita, "la comunión íntima del alma con las cosas", al igual que nos facilita el encuentro con nosotros mismos, a través de "todo lo que sale libremente de nosotros mismos", como se ve en la segunda:

> La spontanéité ferme le circuit des problèmes et le monde que chacun crée en soi-même, purifie l'oeuvre d'art et engendre la communion intime de l'âme avec les choses. C'est le grand principe du subjectivisme, la noble force de la réalité, la connaissance de l'individu, qui caractériseront l'art à venir.[1]

> Ce que nous voulons maintenant c'est *la spontanéité*. Non parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente.[2]

¿De qué manera nos surge esta espontaneidad? Estas mismas citas dan algunas claves: la espontaneidad sólo aparece al "cerrar el circuito de problemas" (de orden estético o de otros) y al excluir "la intervención de las ideas especulativas" —sólo así brota "el mundo que cada uno crea en sí mismo" que es el origen del verdadero arte.[3] Por tanto, para Tzara, el artista debe crear por encima de los reglamentos intelectuales o morales, y también por encima de los reglamentos de lo bello ("au dessus des règlements du «

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 412.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 421.

[3] El artista nuevo, en efecto, crea un mundo: "Le peintre nouveau crée un monde ... une oeuvre sobre et définie, sans argument." Pero este mundo, como veremos en el arte cósmico, se abre a los otros: "Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'oeuvre, appartient dans ses innombrables variations au spectateur." (Ambas citas en *Dada Zürich-Paris*, pp. 142 y 143 respectivamente). Así, pues, ese mundo que crea cada uno no sólo nos une al mundo sino también a los otros individuos, como la obra o el mundo que crea el artista.

Beau » ! et de son contrôle."[1]) En este sentido, Tzara elogia a Picabia que "no controla sus emociones" (ya sea desde el punto de vista moral o estético), y a Arp que crea sus obras "sin ninguna preocupación por las leyes estéticas":

> [Picabia] Il écrit sans *travailler*, présente sa personnalité, ne contrôle pas ses sensations.[2]

> La traduction que Arp donne de ses états d'esprit momentanés, sans aucune préoccupation des lois esthétiques, une sorte de transposition immédiate et naturelle sortant des mouvements de ses mains, est un élément nouveau et précieux en art car il nous apprend que les cheveux et les ongles poussent sans volonté et sans contrôle, librement, et que la beauté n'est que la constatation d'une vitalité, sans effort.[3]

Así, liberado de problemas —ideas especulativas, leyes estéticas o convenciones—, el artista, según Tzara, realiza "una suerte de transposición inmediata" de "sus estados" momentáneos del espíritu; transposición que no es sino la *presentación de la personalidad* del artista (ya decía en una cita anterior: "tout ce qui sort librement de nous-même … nous représente.").[4]

Ahora bien, añadamos en seguida que estos estados momentáneos del espíritu son asimismo los estados momentáneos del cuerpo, de ahí que, para

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 178.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 407.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 611. Tzara es contundente respecto al rechazo de toda ley estética que pretenda ser absoluta: "il n'y a pas de lois tout acte nous est permis, employons tous les moyens..." *Dada Zürich-Paris*, p. 189.

[4] Cabe añadir que la espontaneidad no tiene nada que ver con lo "automático" —entendido en el sentido de lo "mecánico". Por lo tanto, no estamos de acuerdo, por ejemplo, con Gaucheron cuando advierte que "la spontanéité —non contrôlée, si on peut dire— véhicule tous les automatismes acquis par éducation, que ce soit au niveau des idées ou au niveau des sentiments." (Gaucheron, "Esquisse pour un portrait", *Europe*, n.º 555-556, p. 50). La espontaneidad nace cuando se abandonan los esquemas culturales: lógicos, estéticos, morales, etc., y se establece un vínculo inmediato con el espíritu y el cuerpo. Y tal como dos uñas nunca tienen exactamente la misma forma, lo mismo ocurre con los estados de espíritu (dos estados de alegría o tristeza nunca son exactamente los mismos). El arte de la espontaneidad, unido inmediatamente con el espíritu y el cuerpo, nunca es mecánico —otra cosa es la identificación verbal, lógica o cultural *a posteriori* de las uñas o de dos estados de espíritu, de la que justamente la espontaneidad se escapa.

Tzara, esa “transposición inmediata y natural” salga directamente “de los movimientos de sus manos”. En efecto, el tema del cuerpo es esencial para comprender la idea de espontaneidad en Tzara: la “vitalidad” de la personalidad del artista —afirmada, según Tzara, a través de su obra de arte— es la misma vitalidad gracias a la cual crecen los cabellos y las uñas.[1] Y probablemente es desde esta perspectiva que podemos entender la fórmula de Tzara “El pensamiento se hace en la boca” —fórmula a la que vuelve repetidas veces durante y después de la época dadá para subrayar el carácter espontáneo del pensar, pero también para subrayar su carácter inmanente, corporal. Veamos la primera exposición de esta fórmula al igual que dos comentarios posteriores sobre la misma, una durante la época dadá y otra posterior a ella, respectivamente:

> Faut-il ne plus croire aux mots? Depuis quand expriment-ils le contraire de ce que l'organe les émet, pense et veut? / Le grand secret est là: / La pensée se fait dans la bouche.[2]

> J'ai écrit il y a quelques années « La pensée se fait dans la bouche », car je voulais accentuer le côté mystérieux de la création artistique et de la personnalité. L'idée, préconçue et immuable des notions abstraites, entraîne forcément une mécanisation de la pensée. Or, la variété et le mouvement expriment mieux la circulation du sang et de la vie.[3]

> La phrase que j'avais écrite en 1920: « la pensée se fait dans la bouche », avait également pour but de dégager la poésie de ses contingences *littéraires*, de mettre l'accent sur son caractère inventif et spontané et surtout de replacer la pensée au niveau de l'homme, en détruisant le faux prestige idéaliste qui prétendait lui assigner comme origine une sorte

---

[1] En Tzara hay una reivindicación de esta conexión directa entre el acto de creación y los órganos o procesos corporales —lo que en algunos casos produce un cierto efecto iconoclasta: “*J'écris* parce que c'est naturel comme je pisse, comme je suis malade.” (*Dada Zürich-Paris*, p. 178). Para Tzara, Arp “dessine sans intermédiaire, comme si de son index il coulait du noir de pinceau.” (*O.C.*, t. 1, p. 625). Arp coincide en reivindicar esta conexión: “La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a enmagasiné des réserves.” Jean Arp, *Jours Effeuillés*, Gallimard, París, 1966, p. 309.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 379.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 614.

d’inspiration de nature supra-humaine.[1]

Así, para Tzara, el pensamiento que “se hace en la boca”, se libera de la mecanización y de la falsa idealidad, se sitúa “al nivel del hombre” y de “la variedad y el movimiento” que caracterizan a la vida. Se afirma, con todo ello, el carácter inmanente, vital, inventivo o espontáneo del pensar y del mundo. Tal pensar espontáneo —inseparable del cuerpo, del “órgano” del que emerge— es fundamentalmente creativo, es ya poesía.

El arte espontáneo planteado por Tzara, es por tanto un arte inmediatamente unido con las cosas y con nosotros mismos (con los estados momentáneos de nuestro espíritu y de nuestro cuerpo). Y desde este punto de vista, probablemente, podemos entender claramente lo que decía Tzara en el primer fragmento que citamos en este apartado: “C'est le grand principe du subjectivisme, la noble force de la réalité, la connaissance de l'individu, qui caractériseront l'art à venir.” Es decir, para Tzara, el arte venidero que es el arte de la espontaneidad, es el arte del “sujeto” que es capaz, a la vez e inmediatamente, de captar la noble fuerza de la realidad y de conocer su propia individualidad.

Bergson dice: “l'art vit de création et implique une croyance latente à la spontanéité de la nature.”[2] En este sentido, una de las características notables del arte concebido por Tzara es que en él esta “creencia” en la espontaneidad tanto de la personalidad o del espíritu-cuerpo del artista como de la materia del mundo (o, lo que viene a ser lo mismo, la naturaleza, como dice Bergson), es abiertamente afirmada y se lleva a sus últimas consecuencias. Y Tzara no dejará de tener, durante todo el periodo dadá, una absoluta confianza en este arte de la espontaneidad,[3] que es también el arte de la presentación inmediata de las fuerzas de la naturaleza.

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 18. Véase también *O.C.*, t. 4, p. 368 donde Tzara dice: “L'acte spontané du penser ...”.

[2] Bergson, *L’évolution créatrice*, P.U.F, París, 1994, p. 45.

[3] Tzara mismo dice, por ejemplo: “croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA” (*Dada Zürich-Paris*, p. 144). En cambio mostrará su desagrado por las obras resultantes de búsquedas sistemáticas: “La différence entre l'art latin (simplicité active) et l'art allemand, résultat de recherches lourdes et systématisées jusqu'à ne plus distinguer travail d'étincelle créatrice, est définie par la spontanéité.” *O.C.*, t. 1, p. 412.

2.3.3 Lo instantáneo o el devenir

Como ya se entrevé claramente en el apartado anterior, el arte de la espontaneidad es también el arte de lo instantáneo o del devenir. Efectivamente, en el apartado anterior vimos cómo nuestro autor apreciaba la "traducción" que hace Arp de sus estados espirituales "momentáneos".[1] Tzara, en otra ocasión, dice: "Le poète se laisse traîner au hasard de la succésivité et de l'impression.".[2] Por tanto, el arte dadá se dedica a la transposición de los estados instantáneos espirituales —estados que, por otro lado, no son sino reflejos del devenir del mundo. De hecho, Dadá mismo es, como hemos visto, un espíritu en continuo movimiento y autorenovación que se transforma continuamente como "camaleón del cambio rápido", según los acontecimientos y las personalidades que lo componen. Por tanto, podemos afirmar sin riesgo a error que el arte concebido por Tzara es un arte inmanente al mundo, dedicado a la expresión inmediata de lo instantáneo o del devenir del espíritu y del mundo —al contrario del arte que pretende crear obras eternas e inmutables, arte que podríamos adjetivar de idealista y transcendente.

Cabe destacar que el propio estilo de Tzara, voluntariamente heterogéneo e incluso, en cierta medida, caótico —característica que se observa en la mayoría de sus textos pero sobre todo en los manifiestos— es, de alguna manera, una puesta en práctica de esta idea del arte de lo instantáneo o de los estados momentáneos del espíritu. ¿Por qué Tzara inventó y utilizó este estilo tan extraño, tan inusual donde se mezclan y sobreponen los diferentes géneros (poéticos, críticos, humorísticos), los diferentes niveles (imágenes concretas y conceptos abstractos) y diferentes velocidades?[3] Aquí conviene mencionar

---

[1] Véase también el siguiente fragmento: "[Arp] dessine sans intermédiaire ... Une transformation latente élargit sa richesse d'images inattendues, de ses instants variés ..." *O.C.*, t. 1, pp. 625.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 134.

[3] Respecto a la velocidad, Marc Dachy observa que la poesía de Tzara precipita a "la poésie française dans une accélération sans égale." Observa asimismo: "Expérimentateur audacieux, Tzara mène le vers libre à son ultime conséquence, à un affolement du matériau plein d'énergie, offrant à la littérature une complexité de sens vertigineuse, un rythme inédit dans l'organisation des chaînes de substantifs". Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes.* p. 86.

una vez más a Bergson quien habla de “la continuité indivisible, et par là substantielle, du flux de la vie intérieure”, así como de “l'hétérogénéité radicale des faits psychologiques profonds”.[1] En efecto, si repensamos el estilo de Tzara como transposición inmediata de la vida interior —en sí misma llena de saltos y mezclas de niveles, velocidades, etc.,— podemos interrogarnos: ¿es realmente tan extraño, tan inusual el estilo de Tzara? Nuestra conversación cotidiana misma, por ejemplo, ¿no está llena de semejantes saltos y mezclas? En este sentido, incluso podríamos pensar que es, en realidad, nuestro hábito de querer ver en una obra o en un texto escrito algo formalmente bien construido, el que nos impide ver la naturalidad profunda de los textos de Tzara —textos que no tienen otro fin que captar y afirmar, en su máxima intensidad, el movimiento continuo del espíritu, del pensamiento y la sensación.[2]

Pero el arte dadá, a la vez que presenta los momentos personales, presenta los momentos del devenir del mundo, puesto que ambos están estrechamente implicados. Por ejemplo, Schwitters utilizaba voluntariamente en sus obras materiales muy dispares, algunos viejos o incluso sucios. Veamos el comentario de Tzara sobre este artista:

> Ses tableaux sont faits avec des moyens... naturels, à l'aide de tout ce qu'il trouve dans la rue. Des morceaux de métal rouillés, des cadenas, des roues cassées. Ses tableaux ne sortent pas neufs de son atelier, comme chez les autres artistes, pour vieillir ensuite, mais à moitié cassés, rouillés et salis, car dit-il, tout s'use et il n'y a rien de parfaitement propre dans la vie, ni les hommes, ni les meubles, ni les sentiments.[3]

Así, una vez más, la extrañeza que producen las obras de Schwitters no es en absoluto el resultado de la búsqueda de lo raro o inusual, sino todo al

---

[1] Para la primera cita de Bergson, véase *La pensée et le mouvant*, P.U.F, París, 1990, p. 27. Para la segunda, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 150. La segunda cita forma parte de una presentación de su concepción de la duración: “notre conception de la durée ne tend à rien moins qu'à affirmer l'hétérogénéité...”.

[2] Como Tzara dice después de Dadá, con respecto a la poesía: “la poésie est intensité et transparence de la pensée”. La poesía, para Tzara, “porte la pensée sur le terrain des sensations”. *O.C.*, t. 5, p. 125.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 604. Los puntos suspensivos son de Tzara.

contrario: ellas no hacen otra cosa que expresar *inmediatamente* los estados momentáneos de la materialidad del mundo, sacando de ellos toda la intensidad de las cosas, por decirlo así, vivientes. Desde este punto de vista, la pregunta que plantea Tzara, a continuación del fragmento arriba citado sobre Schwitters, es totalmente natural:

> Pourquoi les artistes ont-ils la prétention de créer une chose matériellement propre et éternellement neuve? L'art a prévu depuis longtemps le côté subtil et indéfinissable de la relativité d'Einstein.[1]

El arte dadá, de esta manera, da la espalda al arte que busca lo limpio, lo definitivo, lo perfecto, y busca nuevos modos de expresión que den cuenta de la intensidad de lo instantáneo, de lo caduco, de lo relativo. Desde esta perspectiva, es lógico que, como dice Tzara, las obras dadaístas: "n'étaient destinées ni à la vente ni à être conservées."[2] Efectivamente, muchas obras dadaístas, que expresaban estados instantáneos del espíritu y de las cosas, eran obras fundamentalmente caducas que al cabo de cierto tiempo dejaban, literalmente, de existir. En este sentido, Tzara, junto con otros dadaístas, creaban muchas obras ocasionales, hechas sólo para ser insertas en la inmediatez de una sesión dadaísta: poemas, manifiestos, piezas teatrales, música, decorados, vestuarios, máscaras, etc. Un ejemplo concreto de obra esencialmente caduca, lo encontramos en un cuadro de Picabia:

> Picabia ... montra des tableaux parmi lesquels était un dessin à la craie sur un tableau noir, et qui fut effacé sur la scène. Cela voulait dire que ce tableau n'était valable que pendant les deux heures qui suivait la manifestation.[3]

Otro ejemplo lo constituye la "máquina diabólica" construida por Tzara para emitir frases sobre "los objetivos de dadá":

> J'ai inventé à l'occasion de cette soirée une machine diabolique composée d'un klaxon et de 3 échos successifs et invisibles pour imprègner dans l'esprit du public quelques phrases sur les buts de Dada. Celles qui firent

---

[1] *Ibíd.*

[2] *O.C.*, t. 4, p. 557.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 593.

> plus de sensation étaient: « Dada est contre la vie chère », « Dada — Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire » et « Dada est un microbe vierge ».[1]

Podríamos considerar que si estas obras son intrínsecamente caducas, es probablemente porque expresan la intensidad de cada estado momentáneo del espíritu y de las cosas en toda su plenitud, es porque se trata de expresar —y de afirmar, como dice Tzara—, "la vitalité de chaque INSTANT" y con ello de la vida entera, en su movimiento incesante: "... savoir qu'à chaque instant — perpetua mobilia — c'est aujourd'hui."[2] En una palabra, la obra de lo instantáneo significa también la instantaneidad de la obra: la intensidad de lo instantáneo, en toda su plenitud, sólo se puede expresar a través de su instantaneidad —pero, eso sí, esa intensidad se trasmite con toda eficacia a los espectadores, participantes en las sesiones dadás, quienes viven con todo su cuerpo y espíritu este nuevo arte junto con los dadaístas.[3]

2.3.4 La intensidad o vitalidad

Y así, llegamos al punto sin duda esencial del pensamiento estético —pero también ético— de Tzara: la intensidad o vitalidad. Durante el periodo dadá, Tzara reivindica una y otra vez la intensidad y vincula esta reivindicación con Dadá. Ya el primer manifiesto dadá comienza diciendo: "DADA est notre intensité"; asimismo la dictadura del espíritu "est l'affirmation de l'intensité". ¿Qué es, entonces, la intensidad?

Habíamos dicho que el arte nuevo era para Tzara la transposición o presentación inmediata de la personalidad del artista (o de sus estados momentáneos del espíritu y del cuerpo). En el fragmento siguiente, Tzara

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 595.

[2] Tzara dice en effecto: "nous affirmons la vitalité de chaque INSTANT". *Dada Zürich-Paris*, p. 179. La siguiente cita está en *O.C.*, t. 1, p. 408.

[3] Tzara se interesaba profundamente por las sensaciones momentáneas no sólo de los artistas sino también de los espectadores. Así, el artista nuevo, que crea directamente en la materia, crea "organismeslocomotives [sic] pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée." *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

aclara que, más exactamente, lo que se expresa a través de esta transposición es la intensidad o vitalidad de la personalidad del artista:

> Le Beau et la Vérité en art n'existent pas; ce qui m'intéresse est l'intensité d'une personnalité, transposée directement, clairement, dans son oeuvre, l'homme et sa vitalité, l'angle sous lequel il regarde les éléments et la façon dont il sait ramasser dans le panier de la mort les sensations et les émotions, ces dentelles de mots.[1]

El interés de Tzara, de esta manera, radica en "la intensidad de una personalidad", "el hombre y su vitalidad", "las sensaciones y las emociones"; para él las cuestiones lógicas o formales planteadas en términos de lo Bello y la Verdad pierden por completo su importancia. Podemos decir que se trata aquí de una verdadera estética de la intensidad. Tzara encuentra uno de los ejemplos de esta estética en Rousseau, en cuya obra, a pesar de (o gracias a) las imperfecciones formales, se expresa la intensidad en toda su potencia — "intensidad que engendra una nueva estética":

> Comment ne pas aimer Rousseau dont l'esprit est ouvert à tout le monde ! Sa sincérité et ses goûts sans prétention l'assimilent à une grande lignée de Français dont on peut dire que le manque de moyens techniques n'empêche pas un sentiment très fort de s'exprimer, la quantité d'humanité contenue explose à tout prix, même sous des formes imparfaites. Cette gaucherie prend alors une intensité qui engendre une nouvelle esthétique. C'est la plénitude d'un homme heureux dans l'équilibre de ses fonctions qui s'extériorise sans embarras.[2]

Así, la intensidad del artista "estalla a cualquier precio, incluso bajo formas imperfectas". Lo importante nunca son las formas, sino la intensidad, puesto que, como dice Tzara en otro lugar: "les oeuvres fortes et les intentions artistiques s'imposent purement par leur propre intensité."[3] La belleza, en Tzara, ya no se define como una cuestión formal sino vital: "la beauté n'est

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 422.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 608.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 615. Tzara ve una prueba de ello en la buena acogida que obtuvo en Francia, a pesar de la lengua, un grupo de teatro ruso. De ahí también la observación importante de que "l'art n'a pas de patrie spécifique". *Ibíd*.

que la constatation d'une vitalité sans effort."[1] O, en otras palabras, la belleza es la afirmación espontánea de la intensidad. De esta manera, como dice en un texto con el que abre el primer número de su revista *Dada* (julio de 1917), el arte para Tzara es algo completo, lleno en su intensidad, en su vitalidad, y que no necesita ninguna explicación:

> L'art est à présent la seule chose construite, accomplie en soi, dont on ne peut plus rien dire, tellement richesse vitalité sens sagesse: comprendre, voir.[2]

Destacamos que, a pesar de la manera en que Tzara lo expone, sería un grave error creer que esa "intensidad de la personalidad" del artista es la vitalidad *exclusivamente* personal del artista. Y es porque el artista de la intensidad —que es también el artista de la inmediatez, de la espontaneidad, y de la instantaneidad— está siempre en comunicación con las personas y las cosas que lo rodean, y capta *inmediatamente* las fuerzas o intensidades que ellas contienen. Incluso podemos decir que es esa comunicación la fuente de su intensidad. Por eso, es fundamental:

> Savoir reconnaître et cueillir les traces de la force que nous attendons, qui sont partout, dans une langue essentielle de chiffres, gravées sur les cristaux sur les coquillages les rails...[3]

Por tanto, el artista de la intensidad es el que expresa no solamente la intensidad de su personalidad sino también la del mundo —o mejor dicho, estas dos son indiscernibles en tanto que intensidad.

Captar y expresar —por encima de las cuestiones de forma— la intensidad o fuerza tanto de sí mismo como del mundo que lo rodea, esa es la tarea del artista según Tzara. Por nuestra parte, podemos añadir que esta idea estética

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 611. En este sentido, Tzara dice en 1929: "Si une opposition sourde se manifeste contre l'élaboration de nouveaux critères esthétiques, c'est en vertu de ce principe de vitalité qui veut qu'au même degré de puissance beauté et laideur soient ambivalentes..." *O.C.*, t. 4, p. 312.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 98. Es, sin duda, por esta plenitud vital, por esta intensidad que los dadaístas proclaman al arte —según Tzara— como la "seule base d'entendement". Véase *Dada Zürich-Paris*, p. 143.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 167.

de Tzara parece situarse en el seno de una gran corriente artística moderna —en la que se sitúan Millet y Cézanne, entre muchos otros— y extraer de ella admirablemente su *leitmotiv*. O, por lo menos, es lo que nos hace suponer el siguiente comentario de G. Deleuze y F. Guattari:

> Il arrive au peintre Millet de dire que, ce qui compte en peinture, ce n'est pas ce que porte un paysan, par exemple, objet sacré ou sac de pommes de terre, mais le poids exact de ce qu'il porte. C'est le tournant post-romantique: l'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités. ... Peut-être faudra-t-il attendre Cézanne pour que les rochers n'existent plus que par les forces de plissement qu'ils captent, les paysages par des forces magnétiques et thermiques, les pommes par des forces de germination: forces non visuelles, et pourtant rendues visibles.[1]

Volvamos a Tzara. Si bien está claro que el arte para Tzara es el arte de la intensidad de la personalidad y del mundo, nos queda por considerar la cuestión: ¿por qué este arte de la intensidad? Ya sabemos que aquí no se trata de ningún “arte por el arte”, sino de un arte de y para la vida —el arte de la intensidad aparece en el centro de la vida y actúa con ésta, *inmediatamente*. El arte para Tzara nunca busca situarse por encima de la vida:

> L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement intéressante. Dada se vante de connaître la juste mesure qu'il faut donner à l'art; il l'introduit avec des moyens subtils et perfides dans les actes de la fantaisie quotidienne.[2]

Al artista dadaísta le interesa el arte porque éste es sobre todo una cuestión de vida, es decir, de una vida más intensa: “Ce qui intéresse un dadaïste est sa propre façon de vivre.”[3] Y, en este punto, Tzara coincide enteramente con Nietzsche quien reconocía en el arte, en el conocimiento y en la moral “la

---

[1] G. Deleuze y F. Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, París, 1980, p. 423. Véase también el comentario de Mireille Buydens en *Sahara. L’esthétique de Gilles Deleuze,* J. Vrin, París, 1990, p. 121.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 421. Una parte de este fragmento ya lo hemos citado en el punto 1.5.1.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 424. Idea que encaja con la que presenta a Dadá como “notre intensité.”

intención de volver la vida más intensa", y denunciaba a quienes consideraban el arte (y los dos otros elementos) como algo trascendente y sagrado, oponiéndolo a la vida:

> L'*art*, la *connaissance*, la *morale*, sont des *moyens*: au lieu de reconnaître en eux l'intention de rendre la vie plus intense on les a mis en rapport avec une *opposition de la vie*, avec « Dieu »...[1]

El arte de la intensidad es el que vuelve la vida más intensa.[2] Y puesto que la intensidad del artista está en perpetua (y directa) comunicación con las fuerzas que le rodean, está intensificación de la vida involucra no sólo la vida del artista sino también a todo lo que le rodea, y sobre todo, a los otros individuos. Así, la estética de la intensidad es lógicamente una ética de la intensidad —y Tzara no deja de insistir sobre esta dimensión ética del nuevo arte, expresando esa dimensión con el término "fraternidad":

> Le peintre doit peindre. Dans la simplicité de ce principe poussé jusqu'à sa plus primitive intensité il veut agir moralement sur l'homme.[3]

> Nous voulons rendre les hommes meilleurs, qu'ils comprennent que la seule fraternité est dans un moment d'intensité où le beau est la vie concentrée ...[4]

---

[1] F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Le livre de poche, París, 1991 —traducción basada en la primera edición alemana de 1901—, II, 187, p. 206 (en la versión de Gallimard "Tel", I, 280, p. 126). Es muy posible que Tzara conociera esta edición francesa, si bien es asimismo posible que la leyera en alemán, dados sus conocimientos en esta lengua. En cualquier caso —como se ve en la cita precedente– Tzara rechaza "el valor celeste" del arte, e inserta éste "en los actos de la fantasía cotidiana".

[2] Reconocemos voluntariamente la circularidad con la que nos referimos a la intensidad (intensidad por las intensidades). Este aspecto circular de la intensidad ha sido comentado por Klossowski en un obra sobre Nietzsche. Por ejemplo, nos dice: "Pour qu'elle soit communicable, l'intensité doit se prendre elle-même pour objet et ainsi revenir sur elle-même." Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux,* Mercure de France, París, 1969, p. 97 (véase asimismo páginas siguientes).

[3] *O.C.*, t. 1, p. 556.

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 98. Tal vez sorprenda aquí el carácter positivo de lo bello, que en la primera cita de este apartado Tzara rechazaba. Lo bello, nos decía, no existe. Pero también hay que tener en cuenta que Tzara entonces habla de lo bello en mayúsculas con toda la connotación de la vieja estética idealista (como confirma su acompañante, también en mayúsculas, la verdad). Ya hemos visto como la belleza, en la nueva estética, es vital, no formal. Y es lo que se aprecia en esta cita.

Sólo cuando “lo bello es la vida concentrada”, es decir, cuando lo bello es la máxima intensidad vital, cuando el arte se cruza con la vida, sólo en ese momento surge una verdadera unión o “fraternidad” entre hombres libres, hombres cargados de vitalidad. En ello consistiría la estética y a la vez la ética de Tzara. Y ahora es el momento de ver con detalle los procedimientos artísticos concretos, utilizados por Tzara y los dadaístas, para hacer surgir ese “momento de intensidad”.

2.4 Elementos de un nuevo arte primitivo

2.4.1 Un nuevo arte primitivo

Tzara y los dadaístas materializaron este arte de la intensidad en diferentes formas, y en especial en las experimentaciones colectivas en el Cabaret Voltaire y las manifestaciones dadaístas: recitación de manifiestos y de poemas, piezas de teatro, danzas, etc. (aunque los géneros, muchas veces, se volvían indistintos según la concepción propia del arte dadá). ¿Cuáles son, para Tzara, las ideas que promueven estas actividades —actividades que, a través de las formas muchas veces novedosas, provocaban fuertes reacciones de sorpresa, risa, furia y fascinación entre los espectadores?

Hemos visto cómo Tzara subrayaba la necesidad de liberarse de las convenciones, leyes y problemas estéticos, y también la necesidad de salir de la concepción renacentista del arte: arte como imitación o representación de la realidad. Pero, ¿cómo crear un arte nuevo libre de las convenciones estéticas y culturales europeas? Para ello, Tzara, en primer lugar, propone aprender de las culturas primitivas o premodernas que no están (o aún no estaban) regidas por esas convenciones. Así, por ejemplo, para un nuevo teatro es necesario tener en cuenta que primeramente el teatro no era "una imitación romántica de la vida", y tenía "todo el vigor natural", sea como diversión o como poesía. Y la poesía misma, subraya Tzara por otra parte, era primeramente inseparable de la danza, la religión, la música y el trabajo: unida inmediatamente con la vida, era absolutamente vital. Y así, dice Tzara, aprendiendo de estas formas primarias del arte, "Dadá hace volver todo a una simplicidad inicial":

> Le théâtre. Puisqu'il reste toujours attaché à une imitation romantique de là vie, à une fiction illogique, donnons-lui toute la vigueur naturelle qu'il eût d'abord: qu'il soit amusement ou poésie.[1]

> La poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail.[2]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 397.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 401.

> En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale mais relative. Il mêle ses caprices au vent chaotique de la création et aux danses barbares des peuplades farouches.[1]

Desde este punto de vista, es totalmente coherente que Tzara mostrara un interés profundo y auténtico por las artes y culturas "primitivas", en especial las africanas y oceánicas a las que Tzara suele llamar conjuntamente "negras",[2] (y por las artes antiguas y medievales, anteriores al renacimiento, en especial el arte egipcio, bizantino y gótico), y que tomara a estas, de alguna manera, como ejemplos. Con posterioridad a Dadá, Tzara mismo explica claramente la razón de estos intereses: en estos pueblos se conservaba "una suerte de explosión de libertad" con toda naturalidad, y en ellos el arte —unido con las funciones sociales y religiosas— era "la expresión misma de su vida":

> Dada préconisait l'art et la littérature nègres, non seulement parce que les expressions artistiques et littéraires des peuples africains et océaniens étaient considérées comme primordiales sur l'échelle de l'évolution humaine, mais aussi parce que Dada essayait d'identifier sa manière même de s'exprimer à la mentalité expansive des primitifs sous les aspects de danse et d'invention spontanées.[3]

> ... je me suis intéressé très tôt à l'art africain, depuis 1916, j'ai toujours été attiré par le peuple noir qui incarnait, du temps de Dada encore, une sorte d'explosion de la liberté, sur un plan très proche de la nature. J'ai même

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 421.

[2] En efecto, Tzara incluye en el arte negro al oceánico. Los cubistas, a través de los cuales, se dio a conocer el arte primitivo, comprendía en el primer grupo también al segundo. Aunque, como advierte Tzara, es África quien influenció sobre todo al arte moderno. (Véase *O.C.*, t. 4, pp. 300 y 511). Nuestro autor no sólo estaba interesado por este tipo de arte sino también por la cultura que lo envuelve. Así, empezó a leer la revista etnográfica suiza *Anthropos* nada más llegar a Zurich. (Véase Béhar, *O.C.*, t. 4, p. 656). Añadiremos que Tzara no era el único que se interesaba por estas culturas: ellas formaron parte de las intensas conversaciones dadaístas, como recuerda Janco: "Al conocer el arte prehistórico, el arte infantil, el primitivo, las artes populares; a través de largas noches de discusión sobre el arte abstracto". Marcel Janco, "Dadá a dos velocidades", en *Dadá Documentos*, p. 190.

[3] *O.C.*, t. 5, p. 509.

adapté de la poésie noire.[1]

> ... l'art des peuples primitifs, imbriqué dans les fonctions sociales et religieuses, apparaissait [a Dadá] comme l'expression même de leur vie.[2]

¿Por qué en el arte de estos pueblos se mantiene esa vitalidad, esa "explosión" de libertad? Para Tzara, es porque en esas culturas se mantiene la vinculación primordial del arte y la vida, y porque, entre otras cosas, su arte no está limitado por las convenciones y leyes estéticas modernas —del arte imitativo o ilusionista—.[3] Por ejemplo, según Tzara, los africanos y los oceánicos, libres de esta convención ilusionista, si les interesa la cabeza la tallan simplemente concentrando su visión sobre la cabeza:

> Mon autre frère est naïf et bon et rit. Il mange en Afrique ou au long des îles océaniennes. Il concentre sa vision sur la tête, la taille dans du bois dur comme le fer, patiemment, sans se soucier du rapport conventionnel entre la tête et le reste du corps.[4]

Y esta libertad expresiva, según Tzara, se encuentra no solamente en las culturas africanas y oceánicas, como advertimos: el arte egipcio, bizantino y gótico, tampoco estaban sometidos aún a la "atávica sensibilidad" que ha venido dominando a partir del *quattrocento* —de ahí la tarea de Dadá: destruir esa forma atávica de sensibilidad para recobrar la expresión natural de la vitalidad humana que tenían aquellas artes. Y en este sentido, Tzara piensa que algunas nuevas tendencias del arte como el arte abstracto ha sabido extraer del arte primitivo, antiguo y medieval esa forma de expresar "su sangre y su vida misma":

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 450.

[2] *O.C.*, t. 4, p. 301. Se deriva de ello que, para Tzara y Dadá, el arte es una forma de vida, plenamente integrada en la vida concreta de los hombres.

[3] El siguiente comentario de Tzara sobre la fotografía sería un buen ejemplo de cómo los primitivos, para Tzara, son ajenos a nuestras convenciones perceptivas: "Mais la convention et l'habitude sont tellement enracinées en nous, qu'elles ont pris un droit d'existence. Si vous montrez à un Primitif une photo et s'il n'en a jamais vu avant, il ne pourra pas reconnaître la personne photographiée. C'est que la ressemblance est basée sur une longue éducation de nos yeux qui ont accepté la convention de la perspective plane, la déformation des ombres et l'absence des couleurs." *O.C.*, t. 1, p. 606.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 394. El otro "hermano" es quien aún tiene influencias del renacimiento.

> Nous voulons continuer la tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique et détruire en nous l'atavique sensibilité que nous reste de la détestable époque qui suivit le quatrocento.[1]

> Les lois que l'artiste utilise pour contrôler son image intérieure lorsque celle-ci prend forme, il les tire des oeuvres des oeuvres des primitifs et des époques de l'art absolu nègre, égyptien, byzantin, gothique. Ces époques de foi profonde et sincère ont produit des oeuvres qui n'étaient pas seulement le symbole de leurs idées, mais leur sang et leur vie même.[2]

Cabe añadir que, como se ve en el ejemplo del arte abstracto, la vuelta a lo primitivo o a lo premoderno preconizada por Dadá, no es en absoluto un simple movimiento hacia atrás: "Dada essayait d'identifier sa manière même de s'exprimer à la mentalité expansive des primitifs", eso sí, pero no imitarla directamente, no repetirla literalmente [3] —puesto que ello sería una vez más imponer unos modelos exteriores a nuestra propia sensibilidad. Lo esencial es aprender del arte primitivo y premoderno, y crear, por decirlo así, un "nuevo arte primitivo" que sea la expresión natural e intensa de nosotros mismos, es decir, de nuestra personalidad y de nuestro mundo (tal vez por eso, añadamos de paso, Tzara decía, en la tercera cita de este apartado, "En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale mais relative.") El texto siguiente de Tzara, de la época posterior a Dadá, nos parece resumir admirablemente los temas esenciales de este nuevo arte primitivo: en él, Tzara entiende el arte como una "actividad poética" profundamente unida con la "estructura primitiva de la vida afectiva", y plantea la tarea de Dadá como la de realizar ese arte relacionando "el arte negro" con la "expresión inmediata al nivel del hombre contemporáneo":

> Dada ... entendait faire de la poésie une manière de vivre ... Pour lui, l'art était une des formes, communes à tous les hommes, de cette activité poétique dont la racine profonde se confond avec la structure primitive de la

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 134.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 555. La imagen interior es la que se forma en la sensibilidad con la experiencia. *Ibíd.*

[3] "Dada, loin de tendre vers un primitivisme formel, a reconnu dans l'art nègre cette spontanéité qui lui a fait repousser toute idée de spéculation intellectuelle en attribuant à l'évidence vitale une force élémentaire plus proche de l'homme tel qu'il est, et non pas tel que les conventions sociales l'ont déformé et défiguré." *O.C.*, t. 4, p. 393.

> vie affective. Dada a essayé de mettre en pratique cette théorie reliant l'art nègre, africain et océanien à la vie mentale et à son expression immédiate au niveau de l'homme contemporain, en organisant des soirées nègres de danse et de musique improvisées.[1]

2.4.2 Poesía negra, lenguaje oral y escritura

Naturalmente, todo este planteamiento artístico repercute en el trabajo de Tzara como poeta y escritor. ¿Qué ocurre específicamente en el campo de las artes literarias (ya que en el apartado anterior hemos tratado más bien las artes plásticas)? ¿Cuáles son los problemas y cuáles son las propuestas de Tzara y los dadaístas al respecto?

Como acabamos de ver en el apartado anterior, Tzara considera que la poesía es una manera de vivir, unida directamente con la danza, la religión, la música y el trabajo. Y piensa que la poesía primitiva —sobre todo la “negra”— permite una suerte de explosión de libertad, de intensidad vital, cosa que se está haciendo extremadamente difícil en la literatura occidental por culpa de los diferentes condicionamientos estéticos y culturales.

Para encontrar el modo de expresión inmediata de nuestra vitalidad o intensidad, Tzara pone en práctica el principio referido en el apartado anterior (“Dada essayait d'identifier sa manière même de s'exprimer à la mentalité expansive des primitifs”) y se dedica al estudio de la poesía “negra”, traduciendo, según él, “más de cuarenta poemas negros”.[2] El interés de estos poemas, para Tzara, radica en que en ellos prevalece —o al menos a Tzara le parece que prevalece— la sonoridad al sentido, la expresividad vital e intensiva a la significación local (fenómeno éste especialmente perceptible para alguien forastero a esas culturas como Tzara quien lee esos poemas, necesariamente, de manera culturalmente descontextualizada). Así, por ejemplo, dice Tzara en un momento: “Un poème des nègres Maori, que je

---

[1] *O.C.*, t. 4, p. 301-302.

[2] En una carta a Jacques Doucet, Tzara dice: “J'ajoute ... une note sur la poésie nègre dont je m'occupais beaucoup à ce moment (j'avais traduit plus de quarante poèmes nègres)”. En Sanouillet, *Dada à Paris,* p. 624.

trouve très bien comme sonorité...”.[1] Y el poema abstracto “Toto-vaca” que Tzara considera como una cierta culminación de experimentaciones sonoras suyas en poesía, era, al parecer, una traducción —o cuando menos una adaptación— de un poema maorí.[2] En síntesis, este parece ser el fruto de la investigación de la poesía “negra” para Tzara: descubrir que originariamente la poesía es antes que sentido, sonoridad —sonoridad absolutamente vital puesto que está estrechamente ligada a la danza, a la música, al trabajo y al rito religioso— y adaptar este descubrimiento a sus experimentaciones poéticas.[3]

Sonoridad antes que sentido, expresividad antes que significación: esto es, descubrirá Tzara, la característica no sólo de los poemas primitivos sino también, en alguna medida, del lenguaje oral. A este respecto, resulta especialmente revelador un texto de Tzara posterior a la época dadá en el cual Tzara diferencia el hablar del “primitivo” del “hablar culto” —este último, próximo o dependiente de la escritura, y sometido a la tiranía de la sintaxis y del sentido:

> Chez le primitif, le parler est à tel point gestuel qu’il touche à la danse et au

[1] Carta a Breton, en Sanouillet, *Dada à Paris,* p. 469.

[2] En la carta a Doucet, anteriormente citada, Tzara dice asimismo: “En 1914 déjà j'avais essayé d'enlever aux mots leur signification, et de les employer pour donner un sens nouveau, global au vers par la tonalité et le contraste auditif. Ces expériences prirent fin avec un poème abstrait « Toto-Vaca », composé de sons purs inventés par moi et ne contenant aucune allusion à la réalité.” (Sanouillet, *Dada à Paris,* p. 624). Béhar advierte, basado en parte en G. F. Browning, que este poema en realidad no es una invención sino una traducción fiel de un poema maorí. Véase *O.C.,* t. 1, p. 717.

[3] Cabe añadir que los poemas negros han suscitado comentarios muy interesantes de algunos investigadores de la obra de Tzara. Así, Hamada considera que para realizar una renovación total de la sociedad, Tzara quería “remonter, dans le domaine du langage poétique (ainsi que l'art plastique), jusqu'à la source. Car, pour ce faire, il ne restait inévitablement que des composantes basiques de paroles qui seraient au niveau du degré zéro du langage, c'est-à-dire, du « langage primitif » ou du « langage originel » suivant le terme de Tzvetan Todorov.” (Hamada, “Formation du langage poétique de *L'Homme approximatif*”“, *Jinbun ronshû* n.º 38, Shizuoka University, Japón, 1987 p. 113). Ko, por su parte, dice: “Aesthetically, the philosophy of Dada (and of Zen for Takahashi) —although neither Dada nor Zen is philosophy per se— had the two poets lay their basic focus on the image, with the fragmentation of language along with the break of syntax representing the fragmentation of the universe. To compare them, Tzara was more consistent in this respect, often favoring Negro rhythms and the cult of the primitive.” Ko, *Buddhist Elements in Dada*, p. 109.

chant.[1]

> Dans le parler cultivé, la phrase est plus ou moins détachée en mots distincts, grammaticalement groupés et subordonnés aux besoins de la syntaxe. ... la phrase elle-même est une création conventionnelle, bien plus importante pour la définition localisée du sens, que pour caractériser la personnalité qui s'exprime.[2]

Así, Tzara nos sugiere que el lenguaje fuertemente formalizado del "hablar culto" supone la subordinación a la sintaxis y a las definiciones lingüísticas de las palabras hasta tal punto que casi son estos códigos los que hablan, más que el individuo que los emite —nada, por tanto, está más lejos de lo que, para Tzara, es la expresión inmediata y momentánea de la personalidad.[3] Y, desde este punto de vista, ciertamente el lenguaje oral —primitivo o popular, no culto— aún conserva la posibilidad de una expresión más natural, más inmediata, más espontánea.[4] Así, destaca Tzara que el lenguaje oral, animado afectivamente, es "espontáneamente vivo y expresivo",[5] tiene una "fuerza percutante"[6] —casi como canto o música—, y está inseparablemente unido con los gestos —casi como danza—.[7]

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 227. Este texto se titula "Gestes, ponctuation et langage poétique" (*O.C.*, t. 5, pp. 223-245).

[2] *Ibíd.*

[3] En perfecta consonancia con el espíritu dadá, Tzara afirma posteriormente: "Dans les deux modes du parler, écrit ou oral, l'expression momentanée de la personnalité est un des principaux buts à atteindre." *O.C.*, t. 5, p. 228.

[4] Sobre el tema de la oralidad en Tzara, conocemos la reciente obra de Katherine Papachristos: *L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara* (Peter Lang, New York, 1999), en la cual se propone hacer un "análisis antropológico" de la oralidad en Tzara. Sin embargo, no hemos podido aprovechar esta obra por la razón de que su argumentación, a nuestro parecer, tiende a alejarse excesivamente de los propios materiales que aporta Tzara.

[5] "l'animation affective qui est la vie propre du langage parlé."; "le langage oral, spontanément vivant et expressif". *O.C.*, t. 5, pp. 226 y 225 respectivamente.

[6] "Un facteur *insolite* fait son apparition en poésie, celui de la spontanéité du sentiment, qui, par voie de corollaire, y introduit la force percutante du langage parlé." *O.C.*, t. 4, p. 393.

[7] Como observa Tzara, gestos y palabras, "sont une unique individualité expressive", tienen "une

Naturalmente, sin embargo, el valorar positivamente el lenguaje oral no quiere decir asumirlo entera y literalmente. Sabemos —y desde luego, lo sabe Tzara— que el lenguaje oral tiene sus propias convenciones y que no todas las expresiones orales son intensas o vitales. La cuestión esencial aquí es: subrayar el carácter eminentemente sonoro y gestual del lenguaje oral, lenguaje que no está tan sujeto a la gramática y a la significación como el escrito, y el hacer que este conocimiento ayude a liberar a las artes literarias europeas de las limitaciones gramaticales, lógicas y culturales que les impiden la plena expresión de la intensidad del mundo. O, dicho de otro modo: ¿cómo devolver a las artes literarias la intensidad que tenían primeramente las palabras —palabras vitales que, siendo sonoras y gestuales, estaban en plena comunicación con nosotros mismos y con las cosas?[1] Lo que está planteado aquí no es otra cosa que la cuestión esencial de la dictadura del espíritu como dictadura del lenguaje: "la independencia de la palabra" (2.2.4). Y las diferentes experimentaciones que realizaron Tzara y los dadaístas en el campo de las artes literarias, giran justamente alrededor de esta problemática.[2]

Así, un punto de partida es poner en duda, de manera radical, el estatuto de la escritura en la poesía:

> On a toujours fait des erreurs, mais les plus grandes erreurs, sont les poèmes qu'on a écrits.[3]

---

source commune". (*O.C.*, t. 5, p. 232). Es todo el cuerpo, el que entra en juego, en el hablar (también las inflexiones de la voz). Véase *O.C.*, t. 4, p. 551.

[1] Tzara nos dice: "pour être traduite en langage écrit, la parole doit subir une préparation spéciale et passer par un ensemble d'artifices aux possibilités variées, mais toutefois délimitées par l'automatisme de la grammaire." De ahí, que para alcanzar "la fluidité du langage parlé, à son expressivité et à son ton, nécessite l'invention et l'emploi constant de conventions qui, de l'individuel, peuvent passer à l'universel. Le problème consiste à donner au langage écrit une contrevaleur capable de suppléer à l'absence de mimique." *O.C.*, t. 5, pp. 226-227.

[2] Podemos añadir que Tzara seguirá, después del período dadá, con este proyecto de la "dictadura del lenguaje" de liberar las potencias de las palabras y de descubrir sus capacidades expresivas. Cabe mencionar, a este respecto, el estudio de Hamada quien detecta en *L'homme aproximatif* un "geste de mots": las palabras se asocian, según Hamada, por "jeu acoustique, morphologique, paronomique ou réduplicatif." y no por "rapports de nécessité logique ou paradigmatique." Hamada, "Formation du langage poétique de *L'Homme approximatif*", p. 121.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 378.

Asimismo, en sus composiciones poéticas Tzara rechaza el carácter fijo de la escritura y las pone en una continua variación —lo que sería, añadamos de paso, más bien una característica del lenguaje oral—, como destaca Lista:

> En effet, l'une des caractéristiques des poèmes de Tzara de cette époque, c'est la labilité du vers qu'on constate parfois d'une édition à l'autre. Tout se passe comme si le poète réécrivait chaque fois le poème uniquement en en ressuscitant la voix dans sa mémoire.[1]

Y esto no solamente en los poemas: una gran parte de los textos dadaístas de Tzara (tanto los poéticos como los manifiestos), fueron presentados directamente al público y, en ellos, siempre se intentaba mantener viva esa relación directa e inmediata, como testimonia Tzara posteriormente:

> ... l'écriture n'en étant qu'un véhicule occasionnel, nullement indispensable à l'expression de cette spontanéité ... dadaïste.[2]

En efecto, estos textos, al ser presentados al público, son acompañados del tono de la voz y del movimiento del cuerpo, elementos que incluso pueden volver del revés lo que se dice; [3] cabría tener en cuenta, además, lo que rodea a esa presentación, así el decorado y el vestuario, factores también importantes. En una palabra, estas obras están, en gran parte, determinadas por la interpretación directa y momentánea con la que son presentadas al público. Y, aunque los textos precedan a su puesta de escena, es con ésta que se alcanza su máxima intensidad, dado que en ésta intervienen elementos que van mucho más allá de los textos escritos (incorporación de ruidos, movimientos, cantos, música, etc.).[4]

---

[1] Giovanni Lista, “Tristan Tzara et le dadaïsme italien”, *Europe*, n.º 555-556, p. 176.

[2] *O.C.*, t. 5, p. 400.

[3] Como Tzara mismo observa después de Dadá, “La phrase possède plusieurs significations, selon la gesticulation ou l'intonation adéquates mais stéréotypées qui l'accompagnent.” (*O.C.*, t. 5, p. 227). En este sentido, podríamos decir que gran parte de los textos de Tzara son como guiones cinematográficos: ellos, por sí mismos, no pueden restituir la vida que los animaban al ser presentados, como el guión apenas puede —ni siquiera después de visto el film— restituirnos la fuerza de la imagen en la que este discurso se insertaba, aunque a los diálogos se añadan el apunte de los recuadros, etc.

[4] Ball nos dice de los poemas simultáneos (en los que alguna vez llegaron a participar hasta veinte

Otra experimentación importantísima en este proyecto dadá para la "independencia de la palabra", sería la serie de textos "espontáneos" elaborados conjuntamente por Arp, Tzara y Serner (que fueron firmados con sus iniciales y bajo la rúbrica de "Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste"). Estos textos, escritos de manera espontánea y colectiva, salían, según Arp, "en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a enmagasiné des réserves" —movimiento o impulso que "ni la grammaire, ni l'esthétique, ni Bouddha, ni le Sixième Commandement ne sauraient le gêner." [1] Y estos textos, en los cuales se introducían incluso lenguas diferentes,[2] se dejaban intactos sin posterior corrección.[3] Ni la gramática, ni la estética, ni siquiera la distinción existente entre las lenguas pueden entorpecer la radical exploración de las potencias de

---

personas al mismo tiempo): "Huelsenbeck, Tzara et Janco ont présenté un « poème simultan ». C'est un récitatif en contrepoint où trois voix ou plus parlent, chantent, sifflent, etc., en même temps, de telle sorte que leurs rencontres constituent le contenu élégiaque, drôle ou bizarre de la chose. Un tel poème simultané fait ressortir surtout un *organum* fort têtu, mais que l'accompagnement relativise. Les bruits (un rrrrr, prolongé pendant plusieurs minutes, ou des entrechoquements, ou des hurlements de sirènes, etc.) surpassent en énergie la voix humaines. Le « poème simultan » s'interroge sur la valeur de la voix." (H. Ball, *La fuite hors du temps*, p. 122). Este hecho es el que nos permite considerar como irrelevantes hasta cierto punto la cuestión de que no sean textos improvisados (sobre el carácter no improvisado de estos poemas simultáneos, véase Tzara, *O.C.*, t. 5, p. 446). Añadamos que, para Huelsenbeck, es Tzara quien inventó "la représentation du poème simultané sur scène". *Almanach Dada*, p. 260.

[1] Arp, *Jours Effeuillés*, p. 309.

[2] A excepción de tres de ellos, el resto de estos mezclan el alemán y el francés. Los poemas simultáneos, anteriormente mencionados, incorporan también varias lenguas (véase el poema, arreglado por Tzara, "L'amiral cherche une maison à louer"; *O.C.*, t. 1, p. 492-493) así como las revistas dadás que se hacen en dos lenguas —versiones bilingües— y a menudo incorporan materiales de diferentes lenguas en una misma —así la propia revista *Dada* de Tzara. De esta mezcla de lenguas en los textos dadás, Dachy observa que "Ils constituent sans doute l'un des premiers et rares exemples, bien antérieurs au *Finnegans Wake* (1939) de Joyce, présent à Zurich, d'intégration de plusieurs langues dans un même texte." *Dada & les dadaïsmes*, p. 398.

[3] Véase Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, p. 101. Dachy destaca de estos textos (considerados por él resultado del descubrimiento de la escritura automática — *ibíd.*, p. 21): "la spontanéité de la graphie, des écarts syntaxiques ou lexicaux, volontairement conservés par les auteurs (au contraire de l'écriture automatique surréaliste qui fut dans un second temps peignée dans le sens du poil littéraire par Breton)." *(íbid.*, p. 398). Al referirse a estos textos dadaístas, Arp dirá: "Ce genre de poésies fut plus tard baptisé: « Poésie Automatique » par les surréalistes." Arp, *Jours Effeuillés*, p. 309.

las palabras mismas.[1]

2.4.3 Poesía molecular dadá

Las diversas experimentaciones poéticas singulares, que Tzara y los dadaístas realizaron en Zurich, como el poema "movimentista", el poema de vocales, el poema ruidista, el poema simultáneo, etc., llevan precisamente esta búsqueda de las potencias de las palabras a sus últimas consecuencias[2]: en ellas, la exploración de las fuerzas de la sonoridad y la expresividad verbales se profundiza hasta tal punto que estas fuerzas se extraen, por decirlo así, directamente desde el nivel molecular de la palabra donde el habla ya se confunde con el grito o con el ruido, donde se hacen borrosas las fronteras de las diferentes lenguas, y también donde la palabra —con toda su primitiva potencia sonora y expresiva— forma una unidad singular con el cuerpo.

Concretamente, podemos enumerar cinco elementos de esta poesía "molecular" dadá: acentuación del ritmo, acentuación de las vocales, introducción del ruido, variación personal (o, mejor dicho, corporal) de la recitación del poema según el intérprete, variación personal de la acepción del poema según el espectador. Veamos uno por uno.

Respecto al ritmo, Tzara subraya su importancia al presentar ante el público el poema "movimentista" (*mouvementiste*): dice que lo que se intenta conseguir con este tipo de poemas es "la intensidad", y que para ello los

---

[1] En este sentido, y por lo que a Tzara respecta, Eléna Galtsova señalará el intento de Tzara por "dépasser le régime proprement signifiant des signes langagiers, ce qui les rapproche des phénomènes analysés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, du « creusement » de plusieurs langues à l'intérieur d'une seule langue, et de « rapprochement » de la langue à son dehors ou envers, c'est-à-dire du « devenir-autre de la langue »." Galtsova verá asimismo en la selección poética de Tzara titulada *Le Désespéranto* (1932) la creación de "un langage rhizomatique". Galtsova, "*Le Désespéranto*: utopie de l'écriture universelle chez Tzara et Breton", *Mélusine*, n.º XVII, 1997, p. 292.

[2] Todos estos tipos de poemas —y alguno más—, menos el simultáneo, fueron presentados por Tzara en la primera velada dadá a través de la lectura del texto titulado "Le poème bruitiste". Véase en *O.C.*, t. 1, p. 551-552.

dadaístas vuelven a los “elementos primarios”,[1] que serán, como veremos, los de la palabra y el cuerpo. En este tipo de poema en particular se trata de resaltar el sentido de las palabras a través de los movimientos más primitivos —entre los cuales, el más primitivo es “la gimnasia” o el “ritmo”. El *poema movimentista* es una aplicación de una teoría de interpretación nueva, en la que se combinan los “movimientos primitivos” del cuerpo con la voz y los ruidos:

> *Le poème movimentiste* a comme principe l'effort d'accentuer et de mettre en évidence le sens des mots, par des mouvements primitifs ... Le mouvement le plus primitif est la gymnastique qui correspond à la monotonie et à l'idée de rythme.[2]
>
> Jusqu'à maintenant on a récité les poèmes en haussant la voix et les bras. ... Nous déclarons que les poèmes que nous écrivons maintenant ne s'adaptent plus à cette manière conventionnelle de réciter. L'acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits, de sorte que l'expression extérieure s'adapte au sens de la poésie.[3]

La búsqueda de los elementos primitivos o primarios, por otra parte, lleva a Tzara y a los dadaístas a otro tipo de poema dadá: *el poema de vocales*. En efecto, Tzara piensa que, esencialmente, el elemento más primitivo de la voz y del sonido es la vocal, que es la “molécula de la letra”. Y naturalmente, como sugiere Tzara, esta transformación de la poesía en *concierto de vocales* hace borrosa la frontera entre la poesía y la música:

> *Le concert de voyelles*. Nous tentons à reproduire les sonorités par plusieurs voyelles lues simultanément. Pour accentuer la pureté de cette conception nous avons pris les éléments les plus primitifs de la voix: la voyelle.
>
> Par le poème de voyelles que j'ai inventé, je veux relier la technique primitive et la sensibilité moderne. Je pars du principe que la voyelle est l'essence, la molécule de la lettre, et par conséquent le son primitif. La

---

[1] “l'intensité. C'est pour cela que nous retournons vers les éléments primaires.” *O.C.*, t. 1, p. 551.

[2] *O.C.* t. 1, pp. 551-552.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 552. Esta nueva teoría dadá de la interpretación es próxima al modo de recitar del niño.

> gamme des voyelles correspond à celle de la musique.[1]

Así, este concierto de vocales convierte la poesía en una poesía-música a la vez primitiva e inaudita, cuyas moléculas —vocales—, a través del ritmo que crea, penetran inmediatamente en el espíritu y el cuerpo del espectador, y también en la materia del mundo. A nuestro parecer, lo que ocurre en este poema de vocales es exactamente lo que G. Deleuze y F. Guattari dicen del arte y de la música modernos, que en su esfuerzo por expresar la intensidad más allá de las formas, han alcanzado a molecularizar la materia —pictural o musical— para extraer de ella inmensas fuerzas que son a la vez moleculares y cósmicas:

> C'est en même temps que les forces deviennent nécessairement cosmiques, et le matériau moléculaire; une force immense opère dans un espace infinitésimal. ... La musique molécularise la matière sonore, mais devient capable ainsi de capter des forces non sonores comme la Durée, l'Intensité.[2]

Si el poema se convierte en sonido y se comunica con el cuerpo del espectador y con las cosas, es totalmente comprensible que en el poema se introduzca también el ruido —verdadero encuentro de la poesía y de la materialidad del mundo. En el poema ruidista dadá, según Tzara, se introduce por primera vez la realidad objetiva en el poema:

> *Le poème bruitiste* se base aussi sur la théorie de la nouvelle interprétation. J'introduis le bruit réel pour renforcer et accentuer le poème. En ce sens, c'est la première fois qu'on introduit la réalité objective dans le poème...[3]

Naturalmente, esta comunicación del poema —primitivo y molecular— con el cuerpo del espectador y con las cosas del mundo a través del ritmo, de las vocales y del ruido, supone, por otro lado, una relación nueva entre el poema y

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 552. Tzara añade en seguida que esto es un “parallèle aux idées des peintres cubistes qui emploient des matériaux divers.” Asimismo Tzara diferencia este tipo de poemas del poema ruidista futurista. *Ibíd*.

[2] Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*, p. 423. Cabe añadir que este texto se encuentra inmediatamente después del texto, de ambos autores, que hemos citado en el punto 2.3.4.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 551. Y añade Tzara que esto último corresponde a la “réalité appliquée par les cubistes sur les toiles.”

el cuerpo del intérprete. Así, Tzara subraya la “manera personal de comprender el poema” —lo que permitirá, evidentemente, una relación inmediata entre la personalidad del actor-artista y el poema:

> L'acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits, de sorte que l'expression extérieure s'adapte au sens de la poésie. L'artiste a la liberté d'arranger et de composer les mouvements et les bruits d'après sa manière personnelle de comprendre le poème.[1]

Pero lo importante no es solamente la relación entre el poema y el artista, sino también la comunicación efectiva que el poema produce, individualmente, en el espíritu y el cuerpo de cada espectador (esto es evidente, puesto que, para el arte dadá es primordial la relación inmediata del arte y la vida). Y *el poema simultáneo* dadá no tiene otro objetivo que el de alcanzar esta relación más inmediata entre el poema y la personalidad de cada oyente individual. Así, por ejemplo, el poema simultáneo *L’amiral cherche une maison à louer* —interpretado simultáneamente por Tzara, Huelsenbeck y Janco en tres lenguas:

> Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personalité [sic], les entremêle, les fragmente, etc., restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisé.
>
> Le poème que j’ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ... tente à individualiser l’impression du poème simultan [sic] auquel nous donnons par là une nouvelle portée.[2]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 552.

[2] *O.C.*, t. 1., p. 493. Cabe añadir que Tzara da cuenta de los otros modos de plantear estos poemas (*O.C.*, t. 1, pp. 492 y 493). En estas páginas se observa la importancia de las experiencias cubistas para la poesía simultánea. Como hemos visto, el cubismo, deja ver su influencia en la poética dadá, puesto que algunos tipos de poemas dadaístas que hemos presentado, presentan un cierto paralelismo con aquel, así la introducción de la realidad (poemas ruidista) o de diferentes materiales (poema de vocales), como hemos señalado en cada caso.

2.4.4 Música, danza, teatro y disolución de géneros

La búsqueda de los elementos primarios o primitivos en el campo de la poesía, como acabamos de ver, conduce a la introducción de elementos sonoros, gestuales y plásticos.[1] Desde este punto de vista, es evidente la importancia de la música, la danza y el teatro —aunque éstos siempre se conciben de acuerdo con las ideas estéticas dadás.

Respecto a la música y a la danza, una fuente de inspiración importante era, al igual que en el campo de la poesía, la música y danzas "negras". Naturalmente, como sucede en la poesía "negra", esta música y danzas "negras" estaban culturalmente descontextualizadas y adaptadas a la necesidad de la sesión dadaísta. De ahí que propiamente se trata de una invención más que de una imitación de las mismas.[2] Es evidente que con la introducción de elementos culturales "negros", lo que se buscaba era la intensidad o vitalidad que se trasmite a través de ellos, independientemente de que éstos sean efectivamente "negros" o inventados. Recordemos el fragmento que ya citamos en el punto 2.4.1: "En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale mais relative. Il mêle ses caprices au vent chaotique de la création et aux danses barbares des peuplades farouches."

En el punto 2.4.1 también hemos visto una parte de las ideas de Tzara sobre el teatro. Allí vimos que Tzara optaba por devolver al teatro su "vigor natural", haciendo de él, "diversión y poesía". De este modo, podía ser superado los límites de este género "unido a una imitación romántica de la vida".

---

[1] Un tipo de poema, no mencionado hasta el momento —y que fue presentado asimismo en la primera velada dadá—, el *poema estático*, implica intrínsecamente este valor plástico, dado que se trata de una poesía visual. Tzara dice de éste: "Des personnages habillés uniformément portent les affiches sur lesquelles il y a les mots. Ils se groupent, s'arrangent d'après la loi (classique) que je leur impose." (*O.C.*, t. 1, p. 551). Véase el comentario interesante que Tzara realiza de este tipo de poemas, en dicha página.

[2] Tzara dice "musique nègre inventée" (*O.C.*, t. 5, p. 446). No obstante, los dadaístas dispusieron, en el Cabaret Voltaire, de un "consejero" que había estado viviendo en África. (Véase Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, p. 122). Respecto a la música y la danza negras, véase *O.C.*, t. 1, pp. 562, 564 y 565. Otro elemento importante unido a estos dos elementos, son las máscaras. El dadaísta Hans Richter habla de las "máscaras negras abstractas de Janco" (en *Historia del dadaísmo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 22). También Arp se refiere a éstas en *Jours effeuillés*, p. 310.

Así el conocimiento de la fuerza primitiva del teatro permite ir más allá de una convención que le constriñe, permite recuperar o mejor, reinventar su fuerza "originaria". Esto no dejará de tener profundas consecuencias, tanto formales como de sentido. Podríamos decir que la transformación esencial consiste en que el teatro "no debe *imitar* la vida", sino ser él mismo vida liberado de su función imitativa:

> Il [teatro] ne doit pas *imiter* la vie, mais garder son autonomie artistique, c'est-à-dire vivre par ses propres moyens scéniques. L'idée réaliste étant surmontée, comme en peinture, la scène se prêtera à toutes sortes d'expériences et de spectacles qui devront divertir le spectateur.[1]

Se confluye, de este modo, en un teatro vital. No solamente porque el teatro así concebido se abre a la vida de los hombres, en su función de divertirlos, sino también porque se sirve de los elementos vitales que le son propios, que son propios a la vida de la escena:

> Il ne faut pas que la scène soit un mystère pour le public. Au théâtre Meyerhold de Moscou, les machinistes sont sur la scène parmi les acteurs qui jouent, ils font agir des instruments des machines qui tournent pour activer l'action de la pièce et disposent les éclairages. Voilà du nouveau et de la vraie vie sur la scène! [2]

El carácter abiertamente experimentador o inventivo, así como la vitalidad son piezas esenciales del teatro dadaísta:

> …le rôle de notre théâtre, qui passera la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques: le théâtre dadaïste.[3]

Hasta aquí hemos visto diferentes géneros del arte dadá —este arte de la intensidad, este arte a la vez nuevo y primitivo— en sus facetas plástica, literaria y teatral. A estos géneros hay que añadir, desde luego, los manifiestos que los dadaístas declamaron, según Huelsenbeck, "con un máximo de

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 605-606.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 606.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 564.

intensidad vocal" en busca del "contacto directo":

> Tzara decretó en Zurich en 1916 que el manifiesto es una forma literaria que permite condensar muchas de nuestras sensaciones y de nuestros pensamientos. Desde los primeros días del Cabaret Voltaire hemos leído y escrito manifiestos. No sólo los hemos leido, los hemos declamado con un desafío y con un máximo de intensidad vocal. El manifiesto, como medio literario, correspondía a nuestro deseo de contacto directo.[1]

En todo caso, un fenómeno curioso —y muy importante— en el arte dadá es el hecho de que muchas veces estos "géneros" se hacen irreconocibles: el teatro, como hemos visto, es ya poesía y divertimento, una vez transmutada su función de servir a "una imitación romántica de la vida".[2] O la poesía, a su vez, transformada internamente con la inclusión de elementos extrapoéticos, heterogéneos[3] y otros elementos que intervienen en su presentación ("ruido real" o movimiento), se ha convertido en algo próximo al teatro, transformada a su vez en una nueva dinámica directa con un público decididamente activo: las manifestaciones dadaístas (para que "la poesía poetice la calle").[4] Y los

---

[1] Referido por Richter, *Historia del dadaísmo*, p. 116.

[2] Béhar dirá de la pieza de teatro dadá de Tzara *La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine* (1920) que "n'a de rapport avec le théâtre que par le découpage en répliques". Respecto a ser poesía, Béhar señala que en la anterior obra de teatro de Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), "se retrouvent des fragments de poèmes de jeunesse ainsi que chants nègres". Destacamos asimismo, que *La Première Aventure...* contiene el primer manifiesto dadá. Aparte de éste, Béhar señala que se trata de un "un discours non individualisé", realizado por personajes abstractos. *La Deuxième Aventure...* también contiene otro manifiesto. Respecto al humor, Béhar señala que en *La Deuxième Aventure*, "Les sonorités africaines ont cependant laissé la place à un humour plus évident". (Estas referencias de Béhar sobre *La Première Aventure* y *La Deuxième Aventure*, se verán en *O.C.*, t. 1, pp. 639 y 667 respectivamente. Para más detalles, véase estas páginas y también H. Béhar, *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barral Editores, Barcelona, 1971, pp. 112-122). La mezcla de géneros en el teatro es un elemento positivo que resalta Tzara del teatro Kamerny. Véase *O.C.*, t. 1, p. 616.

[3] Como Tzara mismo refiere a J. Doucet: "En 1916, je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons." Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 624.

[4] Este doble movimiento se expresa muy bien en palabras mismas de Tzara, después de Dadá: "En détruisant la rhétorique, Dada a voulu mêler la poésie à la vie. S'il l'a jetée bas de son socle c'est pour que la poésie poétise la rue, comme les cris de la rue et son mouvement avaient pénétré dans son royaume." *O.C.*, t. 5, p. 555.

manifiestos se convierten en antimanifiestos al mismo tiempo que en vehículo poético y de ideas.[1]

El tratamiento, por parte de Tzara y de los otros dadaístas, de estos “géneros” a los que transforman interna y externamente unen dos de los elementos mencionados de la dictadura (2.4.4): “Contra los géneros”; y “Por la libertad”.[2] Es la libre expresión del individuo la que se manifiesta aquí, y no una presunta voluntad de crear una síntesis de todas las artes (“orfismo wagneriano”). Si se destruyen o confunden los géneros es para dejar expresar lo esencialmente vivo y espontáneo del hombre, nos dirá Tzara posteriormente.[3] Es también un modo de mezclar arte y vida, lo bello y la vida (lo bello entendido ya como vitalidad concentrada), mezcla que nos lleva a la intensidad y, con ella, a una nueva ética.

---

[1] Esta es la percepción que tendrá Tzara de sus manifiestos: “les idées sont mêlées à la poésie”. (*O.C.*, t. 5, p. 447). Los manifiestos son antimanifiestos desde el momento en que carecen de las pretensiones que generalmente acompañan a estos: convencer, tener razón, querer imponer su “A.B.C.”, etc. Otra razón esencial: los manifiestos son siempre “lógicos”. Sobre estas cuestiones, véanse sobre todo las pp. 359 y 378 de *O.C.*, t. 1.

[2] En la confusión de los géneros, Tzara verá uno de los rasgos esenciales de Dadá. Véase *O.C.*, t. 5, p. 354.

[3] Efectivamente, Tzara dice: “Aux antipodes de l'orphisme wagnérien qui voulait *réunir* tous les arts pour en créer une synthèse exaltante, sinon déclamatoire, se situe la confusion des genres préconisée par Dada en vue de les détruire et pour ne laisser subsister que l'expression de l'homme, en ce que celui-ci a essentiellement vivant et spontané.” *O.C.*, t. 4, p. 417.

2.5 Educar individualidades: hacia una ética de la intensidad

2.5.1 Educación y emoción

De la estética dadá de la intensidad, destacaremos que en ella se observa una vuelta a la fuerza primigenia del arte, a su fuerza material y espiritual a un tiempo. Y es esta fuerza primigenia del arte la que repercutía directamente en la sociedad y la cultura: así la relación de la poesía con el trabajo, la religión, etc. (2.4.1). En efecto, vimos como Tzara resaltaba del arte primitivo tanto su contacto inmediato con la materia natural (y con la "vida afectiva") como su inserción directa en las funciones sociales y culturales. Y en ambos aspectos, la espontaneidad tenía un papel esencial, como lo tiene en este nuevo arte primitivo que constituye Dadá.

Pues ciertamente, la espontaneidad dadá no sólo se aplica en la creación de una obra o en el modo de vivir del dadaísta (del que en realidad, brota la obra) sino que incide directamente en la cultura de su época, a través de sus manifestaciones.[1] Las manifestaciones o sesiones dadaístas permiten expresar el espíritu dadá, insertar su espíritu activo, sus gestos, en la vida cotidiana. Pero sobre todo vemos en estas manifestaciones, la ocasión de participar en la "educación de las individualidades", que era, como vimos en el punto 2.2.4, un objetivo de la "Dictadura del espíritu".

Sorprenderá tal vez que las manifestaciones dadaístas, de las que se ha resaltado hasta la saciedad su aspecto espectacular o anecdótico, puedan entrar bajo la categoría de "educación". Y sin embargo, efectivamente, los dadaístas tenían muy claro este objetivo educativo desde el principio.

Recordaremos a este respecto lo que hemos visto en el punto 2.4.3. En esta ocasión, tratamos fundamentalmente un texto leído por Tzara ante el público de la primera velada dadá sobre los objetivos que se querían alcanzar con los

[1] Tzara dice: "j'ai même proposé en 1918 *la spontanéité dadaïste*, qui devait s'appliquer aux actes de la vie." (1924) *O.C.*, t. 1, p. 698. Pocas líneas después, Tzara añade que "C'est du Surréalisme tel que le concevait Guillaume Apollinaire que Dada est parti, tendant à l'élargissement des principes de la spontanéité."

diferentes tipos de poesía que se presentarían inmediatamente. Los poemas simultáneos también se acompañan de un texto en el que se hace una pequeña historia de este tipo de poema.[1] En todas estas presentaciones se precisan tanto el objetivo como el sentido de la producción artística dadaísta que se mostrará inmediatamente. Por su parte, Tzara, en el artículo que abre el primer número de su revista, expresa claramente el carácter educativo de Dadá —y su dimensión ética:

> Ce qu'on écrit sur l'art est oeuvre d'éducation et dans ce sens elle peut exister. Nous voulons rendre les hommes meilleurs, qu'ils comprennent que la seule fraternité est dans un moment d'intensité où le beau est la vie concentrée ... [2]

Ahora bien, ciertamente, las actividades de los dadaístas poco encajan con lo que usualmente se entiende por educación. El carácter educativo de Dadá estará más cerca del sentido etimológico del término "educación", esto es, acción de conducir "fuera de".[3] Se resaltará la similitud con la etimología del término emoción, pues ésta que, para Tzara y Arp, era el objetivo de las obras de arte, significa, según J. Lachelier, "mouvement qui fait sortir quelque chose de sa place, ou tout au moins de l'état où elle était auparavant". Lachelier añade que sólo hay emoción "là où il y a choc, secousse."[4]

---

[1] Este texto, bajo el título de "Note pour les bourgeois", se puede ver en *O.C.*, t. 1, pp. 492-493. El texto que precede a los otros tipos de poemas es el ya mencionado "Le poème bruitiste". Las conferencias sobre arte llevadas a cabo por diferentes dadaístas —y entre ellos, por Tzara— las situamos en este mismo esfuerzo por dar a conocer a la gente el arte nuevo. Véase *O.C.*, t. 1, pp. 563-564.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 98. Podríamos considerar asimismo que las negaciones que pueblan la obra de Tzara (en especial, sus manifiestos) no están alejadas de este carácter educativo si tomamos la perspectiva de Bergson, para quien "La négation vise quelqu'un, et non pas seulement, comme la pure opération intellectuelle, quelque chose. Elle est d'essence pédagogique et sociale. Elle redresse ou plutôt avertit, la personne avertie et redressée pouvant d'ailleurs être, par une espèce de dédoublement, celle même qui parle." (Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 288). Lo mismo podríamos decir del humor —como veremos más adelante—, más presente aún en los escritos de Tzara que la negación.

[3] Del término latino *educatio*, "action de conduite (*ducere*) hors de (*e*)". Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, p. 200.

[4] Artículo "Sur Émotion" de J. Lachelier, en André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la*

Estos dos términos los veremos conjuntados en las siguientes secciones, en las que —a través de Tzara— veremos en qué consistían esencialmente las manifestaciones dadaístas. Por el momento señalaremos algunos de los objetivos y medios que van en este sentido. A este respecto, encontramos sumamente interesante esta observación que hace Tzara:

> La poésie se trouvant pratiquement partout, il faudra, soit par l'éducation, soit par l'assouplissement de certaines dispositions de l'esprit, rendre à l'individu ce que l'enseignement et la contrainte sociale lui ont enlevé ou, plutôt, ont repoussé vers l'intérieur obscur de sa personnalité. Les enfants, avant qu'ils aient subi la tyrannie de l'éducation, et les fous, dans la mesure où ceux-ci refusent de porter le joug de la société ... nous apprennent que l'existence poétique est une faculté humaine, propre à tout individu.[1]

Recordemos que esta idea que formula Tzara después de Dadá, ya estaba contenida en la idea de emoción: en ésta se trataba de despertar la sensibilidad, de volver a esa imagen de pureza, a ese "état d'émerveillement, d'émotion qu'on a devant une fleur, devant un cristal, devant une pierre". Y esto pretendía hacernos ver —y sentir— lo que nos rodea y hemos olvidado, hacernos recobrar ese encuentro inmediato con las cosas. Y, de esta manera, por la mayor inmediatez y por la mayor emoción que ello comporta, la misma "realidad objetiva" podía ser arte.

¿No sería este el objetivo último del arte, descubrirnos la realidad más inmediata, fuente de toda emoción y creación auténtica? Y esto mismo, ¿no apunta en último extremo a la posibilidad de que todos seamos artistas, de alcanzar, en cierta forma una percepción de artista?[2] Por todo ello, Tzara advierte la necesidad de *otra* educación que contrarreste la educación tiránica,

---

philosophie, P.U.F., París, 1993, vol. I, p. 278.

[1] *O.C.*, t. 5, p. 97. Que la poesía está en casi todas partes, es también una idea plenamente dadá. Tzara llega a afirmar que hasta "la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques." *Dada Zürich-Paris*, p. 143.

[2] A este respecto cabe recordar que no hay diferencia de naturaleza entre el espíritu del artista y del espectador o "lector" (2.3.1). Pero señalaremos que, evidentemente, llegar a esta percepción no es una tarea fácil. Como advierte Bergson si el arte es "una visión más directa de la realidad" esta visión implica importantes rupturas con los convencionalismos. Véase Bergson, *Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 462.

socialmente impuesta: educación que libere potencias que han quedado aprisionadas en el fondo de la personalidad de los individuos, y que son las que posibilitan ese descubrimiento del carácter poético de la vida.

Todos los medios irán encaminados a este objetivo. Así, para recuperar la emoción o renovar sentimientos, Dadá se servirá de choques emocionales. Tzara indicará, en efecto, que los ejercicios de agramaticalidad llevados a cabo por Dada en poesía, tenían el sentido de producir un "choque emocional":

> Les contractions elliptiques employées par Dada en poésie, contractions souvent réduites jusqu'à accoupler les mots hors de toute liaison grammaticale ou de sens, avaient pour but de produire une sorte de choc émotionnel.[1]

Y no hay que olvidar que estos ejercicios son mostrados directamente al público en las manifestaciones. Las manifestaciones son, pues, inseparables de choques, de sacudidas productoras de emoción de las que Lachelier nos hablaba. Tzara aclarará bien de qué se trata con este tipo de actividad dadá, se trata de "sacudir la conciencia":

> ... série de manifestations violentes au cours desquelles les dadaïstes ont essayé d'ébranler la conscience de leurs contemporains.[2]

Destacaremos finalmente esta última palabra. Tzara no habla de público sino de contemporáneos. No es un teatro o espectáculo, es la salida a la plaza pública. Podríamos decir que Dadá a este respecto tiene algo de Diógenes de Sínope; Dadá es también un "perro" que sale a la calle:

> Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il *est* le point où le *oui* et le *non* se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les sauterelles.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 5, pp. 238-239.

[2] *O.C.*, t. 5, p. 514. Tzara se refiere concretamente a las que tiene lugar en París, pero no vemos diferencia de naturaleza con respecto a las llevada a cabo en Zurich.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 424 (Tzara repite que Dadá es un perro en *O.C.*, t. 1, p. 385). En efecto, si Diógenes salía a la plaza pública, Tzara dirá después de Dadá que las obras dadás eran obras lanzadas "por así

2.5.2 Manifestaciones dadaístas y Tzara

Como grupo, Dadá se expresa en las manifestaciones, allí pone en juego su espíritu y todos los medios que encuentra a su alcance para entrar en contacto inmediato con la realidad,[1] en contacto directo con sus contemporáneos. En estas manifestaciones se cumple, en cierta forma, la unión de arte y vida. Allí se crean efectivamente momentos de intensidad, lo que es, para Tzara, la base de una nueva fraternidad. Así, según nuestro autor, en la atmósfera extremadamente excitada de las manifestaciones, los individuos viven otra realidad —realidad en que se fusiona el arte y la vida—, unidos por "un solo hilo":

> La salle était tellement excitée et l'athmosphère surchargée que bien d'autres suggestions prirent une apparence de réalité.[2]
>
> ... un seul fil passe par le cerveau des 1 500 spectateurs.[3]

Naturalmente, este ambiente tendrá el efecto de "sacudir la conciencia" de los espectadores, como ya destacaba Tzara respecto a las sesiones del Cabaret Voltaire[4]. Pero, en realidad, era mucho más que eso. En las manifestaciones,

---

decirlo, a la plaza pública". (*O.C.*, t. 5, p. 355). Al margen de esta anécdota —y Dadá está unida a ésta como los cínicos—, Dadá y Tzara comparten asimismo rasgos más profundos con la filosofía cínica y, en especial, con Diógenes. Como comenta Carlos García Gual, "« Transmutar los valores » fue el viejo lema del cínico Diógenes." En otro momento García Gual reitera: "fundar una nueva valoración de las cosas, *transmutar los valores*, en una *Umwertung aller Werte*, según la traducción nietzscheana." (*La secta del perro*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp. 11 y 47 respectivamente). Por otra parte, en Dadá el escándalo era un elemento poético como en Diógenes, filosófico.

[1] Tzara resaltará este aspecto de Dadá: "La présence de Dada dans l'actualité la plus immédiate, la plus précaire et provisoire, était sa riposte à ces recherches de l'éternelle beauté qui, situées hors du temps, prétendaient atteindre à la perfection." *O.C.*, t. 5, p. 353 (en castellano en Hugnet, *La aventura dadá*, p. 10).

[2] *O.C.*, t. 1, p. 596.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 567.

[4] Este es uno de los elementos esenciales de la experiencia del Cabaret: "Le Cabaret a duré 6 mois, chaque soir on enfonça le triton du grotesque du dieu du beau dans chaque spectateur, et le vent ne fut pas doux — secoua tant de consciences — le tumulte et l'avalanche solaire — la vitalité et le

los espectadores, a menudo, se volvían muy violentos y el ambiente se transformaba en una especie de “psicosis”, semejante a la que se viviría en las “guerras y epidemias”:

> 9 AVRIL: *8e soirée Dada* (*Kaufleuten*, Zurich). Date à retenir, car on apprit que la vérité ne plaît pas aux spectateurs. La salle était pleine (1 000 personnes) et le tumulte commença au manifeste du Dr. Serner, se transforma en psychose qui explique guerres et épidémies.[1]

Tzara —y los demás dadaístas—, lejos de rechazar estas reacciones violentas de los espectadores, las aceptaba alegremente y “aprendía” de ellas. Hasta tal punto es así que Tzara se decepciona si el “tumulto” no acontece:

> A mon regret, il n’y eut pas d’incidents. J’espérais apprendre dans le tumulte, des choses intéressantes sur le caractère des allemands.[2]

Así, Tzara juzga positivamente estas reacciones de los espectadores. Por una parte, como dice Tzara, es porque después de todo Dadá también se “manifiesta con actos violentos”.[3] Pero, por otra parte, hay algo más:

> ... la vitalité de la salle bondit des frontières de la famille et de la convention; mise à nu devant sa conscience, le désespoir de devoir rejetter ce qu'elle a appris à l'école la fit fouiller les poches pour jeter sur la scène ce qu'elle y trouvait, et la misérable doublure âme.[4]

---

coin silencieux près de la sagesse ou de la folie — qui pourrait en préciser les frontières?” *O.C.*, t. 1, p. 562.

[1] *O.C.*, t. 1, p. 560. El tumulto comenzó cuando Serner dijo: “Después de todo, Napoleón también era un buen sinvergüenza.” Richter, *Historia del dadaísmo*, p. 87. Este libro de Richter es una aproximación muy interesante a las manifestaciones dadás. Sanouillet también da descripciones detalladas de este tipo de actividades en su obra *Dada à Paris*.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 603.

[3] “... Dada se manifeste par des actes violents.” Y añade a esto que “Oui, les réactions des individus contaminés par la *destruction*, sont assez violentes” (*O.C.*, t. 1, p. 420). Pero esta violencia dadá se resuelve con la indiferencia, como veremos en 2.6.3.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 561. Tzara repite esta interpretación, sobre todo por lo que respecta a la inteligencia. Así, en estas manifestaciones, en sus gritos, ve que: “des clameurs sauvages fulminent contre la raréfaction de l’intelligence universitaire, etc.” (*O.C.*, t. 1, p. 565). Señalaremos asimismo que, del

En una palabra, se trata de dejar manifestar hasta el caos natural que cada uno lleva en sí mismo y que escapa a todo intento de codificación, rescatar el orden vital más cercano al instinto.[1] Y en este sentido podemos decir que, en realidad, en estas manifestaciones se aplica el mismo "principio" del que se sirven los propios artistas dadaístas consistente en expresarse libre, espontáneamente. Más allá de la calidad de cada forma de expresión, lo que importa para Tzara y Dadá es la inmediatez de la exteriorización, y en esto Tzara no hace distinción entre los artistas y los espectadores:

> Et j'aime tant quand les hommes se manifestent, même par le bruit et leurs mauvaises qualités.[2]
>
> L'immédiat de l'extériorisé est pour moi une vérité qui me suffit.[3]

Lo que podemos ver ahí, al mismo tiempo, es otra regla esencial de Dadá, inseparable de la anterior: el respeto a "las individulidades" —regla que no debió de ser fácil de aplicar a la vista de ciertos momentos en que la violencia del público estalla. Y, sin embargo, de estos momentos precisamente, Tzara resalta que "el público fue muy dadá".

> … respecter toutes les individualités dans leur folie du moment: sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste...[4]
>
> Pour la première fois au monde, on nous jeta non seulement des oeufs, des

---

mismo modo que la educación es considerada por Tzara una tiranía (2.5.1), en el periodo dadá, Tzara menciona también "la tiranía de la familia": "nous avons tous souffert dans notre jeunesse, la tyrannie de la famille". (*O.C.*, t. 1, p. 529). El sentido nos parece el mismo: si los valores social y culturalmente aceptados nos dejan pasivos, ¿qué instituciones son precisamente las que mejor inoculan esos valores en cada uno de los individuos sino la familia y la escuela (recordemos que el "amor a la belleza", se enseñaba a través de ésta; 1.2.2). Véase *O.C.*, t. 1, p. 378-379, donde Tzara alude a la "cultura de las familias".

[1] Así: "Des chaises arrachées projectiles craquements effet attendu atroce et instinctif." (*O.C.*, t. 1, p. 567). A este respecto recordaremos que la dictadura del espíritu reivindica "la autonomía de los instintos" (2.2.4).

[2] *O.C.*, t. 1, p. 603.

[3] Carta de 1919 a Breton, en Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 459.

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 144.

> salades et des sous, mais aussi des *beafteaks*. Ce fut un très grand succès. Le public fut très dada. Nous avions déjà dit que les vrais dadas étaient contre dada.[1]

Y esto es porque, precisamente en estos momentos, Tzara ve cómo se activa lo que es la base misma de Dadá: la dictadura del espíritu, que no es otra cosa que la transformación del espíritu. De ahí también ese interés en actuar directamente sobre el espíritu de los asistentes, ese interés en producir choques emocionales, sacudidas de conciencia, efectos inconscientes o instintivos, de producir, en una palabra, una ruptura con los esquemas (inhibidores) de conducta y pensamiento, codificados y reforzados social y culturalmente a través de la falsa "educación".[2]

2.5.3 Arte de unir intensidades

De esta manera, a través de las manifestaciones, Dadá apela a lo que escapa o excede a la codificación social y cultural.[3] Apela o grita a eso que se podría

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 596. A este respecto, creemos que se ha insistido excesivamente en la violencia verbal (y convendría tal vez más llamarla agresividad, precisamente por ese carácter verbal) de los dadaístas y muy poco en su resistencia en el escenario, la cierta "heroicidad" de los dadaístas frente a momentos de total violencia por parte del público, momentos donde el público no se contenta con responder verbalmente a las ofensas verbales. Así, por ejemplo, en el "Festival Dadá", Ribemont-Dessaignes recibe, inmóvil, los "proyectiles" lanzados por el público. Véase Sanouillet, *Dada à Paris,* p. 185.

[2] Con todas las distancias (de brutalidad carnavelesca o, mejor, circense, imagen que prefiere Tzara), en la transformación del espíritu que se opera en el público, el cual olvida las normas más elementales de "cortesía" aprendidas, no deja de haber una cierta resonancia del paso del camello al león que constituyen dos de las tres fases de la transformación del espíritu nietzscheana. Del mismo modo que no puede dejar de constatarse en tales manifestaciones, en general, un cierto carácter dionisiaco. El término "dionisiaco" es utilizado por Richter, Arp, Ball y Huelsenbeck, si bien sólo este último durante el periodo dadá. En cambio, en Tzara no hay un uso expreso del mismo, aunque muchos momentos lo sugieren.

[3] Cabe añadir que estas actividades de los dadaístas, de alguna manera, no se limitan al espacio de las sesiones o manifestaciones. Así, por ejemplo, Dadá propaga falsas noticias, parodia la prensa, la utiliza. En particular, Dadá usa la prensa para atraer a la gente a las manifestaciones, a través de "comunicados más o menos fantasiosos o de falsas noticias". Béhar, *Sobre teatro dadá y surrealista,* p. 12.

llamar el dadá que cada uno tiene en sí mismo porque dadá está en "cada individuo", es un estado de espíritu, una intensidad en relación con otras intensidades: "Dada est notre intensité".[1]

A esa microfísica afectiva es, creemos, a lo que se refiere Tzara cuando dice que Dadá penetra como un "microbio" allí donde la razón no llega, en un más acá de las "palabras" y las "convenciones":

> ... dada est un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions.[2]

Una renovación profunda de los sentimientos precisa de esta acrobacia de ir a la fuente activa del afecto, o en activarla, pues ella es la matriz de una ética activa. Se entenderá el sentido de la producción de Tzara, de sus experimentos poéticos —lo mismo podríamos decir de los manifiestos, etc. que se presentaban en estas manifestaciones—. Sus poemas, sus libres asociaciones de palabras, remiten a un más acá del sentido, de la razón.[3] Se trata en ultima instancia de emocionar o conmover, y no se puede negar que desde este punto de vista, Dadá, en las sesiones ha triunfado:

> Fin. Dada a réussi d'établir le circuit d'inconscience absolue dans la salle qui oublia les frontières de l'éducation des préjugés, sentit la commotion du nouveau. Victoire définitive de Dada.[4]

---

[1] Al comentar Nietzsche, Deleuze nos dice que "chaque intensité est nécessairement en rapport avec une autre intensité de telle manière que quelque chose passe. C'est ce qui est sous les codes, ce qui leur échappe et ce que les codes veulent traduire, convertir, monnayer." G. Deleuze, "Pensée nomade", *Nietzsche aujourd'hui?, tome 1: Les Intensités.* UGE, 1973, p. 169.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 424. Conviene señalar que Klossowski nos habla del combate de Nietzsche por crear una "cultura de los afectos", cultura sólo posible si se desarticula las estructuras nacidas del lenguaje: "Cette culture des *affects* ne sera possible qu'après une désarticulation progressive des *sub-structures* qui se sont élaborées à partir du langage." *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 35.

[3] Bergson dice que por debajo de las alegrías y tristezas que pueden traducirse con palabras, los poetas "saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs". Bergson, *Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 462.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 568.

Emocionar, conmover, afectar, todo ello se opone a la “educación de los prejuicios”. Emoción y educación, en su sentido etimológico se unen: la emoción como “movimiento que hace salir algo de su lugar” y educación como una conducción “fuera de”, precisamente fuera de esa falsa “educación” que vehicula prejuicios en vez de liberar de ellos al espíritu. Vuelta por tanto a las fuerzas primordiales, inconscientes que los superan,[1] que hacen olvidar esa educación limitadora, coercitiva. Y con ello se abre el camino a un nuevo comienzo.

Se podría objetar quizás que no hay tal nuevo comienzo, dado que las reacciones del público no son del todo espontáneas al ser provocadas por la intervención de los dadaístas.[2] Sin embargo, es innegable que esta provocación cumple una función esencial: el vaciamiento es un proceso previo y necesario para dar paso a la espontaneidad productiva, a la espontaneidad aceleradora de vida.[3] Solamente rompiendo los condicionamientos externos e internos (sobre todo éstos últimos) se puede llegar a un modo de vida espontáneo, como ya hemos visto al tratar el tema de la inmediatez en la creación artística (2.3.1).

Así pues, se trata aún de una espontaneidad limitada, pero plenamente presente. Como decía Tzara: “tout ce qui sort librement de nous-même sans

---

[1] Advertiremos que el inconsciente del que habla Tzara no es el freudiano. Recordemos la crítica de Tzara al psicoanálisis; Tzara veía en éste un intento de controlar el inconsciente precisamente, en hacerlo productivo desde el punto de vista burgués, dado que ahoga las “inclinaciones antirreales” (1.4.4). Entonces, Tzara decía asimismo que el inconsciente era “incontrolable” y su fuerza superior y misteriosa. Tzara estaría más cerca del taoísta Chuang tzu, quien reivindica “un estado caótico de inconsciencia y olvido de las cosas” (como disposición espiritual para la posesión del *Tao*), como nos dice Carmelo Elorduy en Lao Tse/Chuang Tzu, *Dos grandes maestros del taoísmo*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 514.

[2] Klossowski, en *Nietzsche et le cercle vicieux*, habla de restituir una espontaneidad auténtica, de restituir “la spontanéité impulsionnelle.” (p. 80). Klossowski cita en esta obra el siguiente fragmento de Nietzsche: “Que l’on rende aux hommes le courage de leurs impulsions naturelles.” (p. 34). Chuang tzu, por su parte, nos dice respecto a la enseñanza de los grandes hombres que “te toman y te hacen volver a tu primitiva espontaneidad.” Lao tse/Chuang tzu, *Dos grandes maestros del taoísmo*, p. 275. Elorduy nos dice que el taoísmo recomienda “la espontaneidad naturalista” (p. 166). Esta espontaneidad estaría cerca de lo caótico: “La vuelta de la muchedumbre de seres a su autenticidad es el *caos*.” (p. 513).

[3] Al exponer la necesidad de la espontaneidad, Tzara afirma: “Il faut accélérer cette quantité de vie qui se dépense facilement dans tous les coins.” *O.C.*, t. 1, p. 421.

l'intervention des idées spéculatives, nous représente.” (2.3.2). Es decir, aunque no se puede hablar de una espontaneidad radical en estas reacciones del público, al menos algo de esas ideas especulativas se rompe, dando lugar a expresiones instintivas, más cercanas a lo que los hombres son sin los adheridos deformadores de la civilización, por tanto, en cierta forma, más cercanas a la espontaneidad natural que los constituye. Probablemente esto sería vivido por el público como una cierta liberación: de lo contrario, sería inexplicable la gran afluencia del mismo a estas manifestaciones.[1] Después de estas explosiones instintivas o inconscientes, muchas veces los asistentes se calman y el espectáculo puede proseguir.

En definitiva, lo que podemos observar en las manifestaciones dadaístas es cómo Tzara o Dadá cree que es preciso la ruptura con el esquema de pensamiento actual que impide una verdadera educación de los individuos, de sus sentidos, de nuevas formas de encuentro o de comprensión colectiva. Esta forma de pensamiento condiciona, como vimos, no sólo la sensibilidad, sino también el afecto: condiciona gravemente el encuentro del individuo con el mundo, consigo mismo y con los otros individuos. De ahí que esta ruptura no sea una ruptura parcial, sino general, *cultural*, entendido este término en el sentido nietzscheano, como *paideia*. Desde este punto de vista, las manifestaciones se pueden ver como un ensayo de formar otra cultura, expresando con ésta, como dice G. Deleuze, “la violence des forces, qui s'emparent de la pensée pour en faire quelque chose d'actif, d'affirmatif. Non pas un méthode, mais une *paideia*, une formation, une culture.”[2] En cualquier

---

[1] La gran afluencia de estas veladas y la repetición de mucho de los asistentes a ellas, señalan un beneficio claro de la experiencia. Beneficio que va más allá o mas acá de “una purga médica” o “sublimación moral”, pues estas manifestaciones ponen en evidencia, como nos dice Deleuze al referirse a la concepción del arte nietzscheana, que el arte “ne guérit pas, ne calme pas, ne sublime pas, ne désintéresse pas, il ne « suspend » pas le désir, l'instinct ni la volonté.” (*Nietzsche et la philosophie,* p. 116). Sobre la afluencia a estas manifestaciones, véase Béhar, *Sobre teatro dadá y surrealista*, p. 15.

[2] Esta sería la idea de cultura en Nietzsche según Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 123. A esta frase le precede la siguiente: “La culture, selon Nietzsche, est essentiellement dressage et sélection.” Y añade más adelante: “Les Grecs ne parlaient pas de méthode, mais de *paideia*; ils savaient que la pensée ne pense pas à partir d'une bonne volonté, mais en vertu de forces qui s'exercent sur elle pour la contraindre à penser.” (p. 124). Cabe añadir que en Tzara el pensamiento es indesligable de la sensibilidad y el afecto.

caso, estas manifestaciones expresan, si citamos una vez más a Deleuze, "la nécessité d'une relation qui ne serait ni légale, ni contractuelle, ni institutionnelle."[1]

Así pues, en estas manifestaciones hay, sin duda, una educación. No sólo porque contrarresta la educación existente, sino que en sentido directamente positivo, en estas sesiones los espectadores, junto con los propios artistas, aprenden a realizar la dictadura del espíritu —cuyo efecto es necesariamente productivo, creador, sea artística o no su forma de manifestación.

Pero, ¿adónde se pretende llegar a través de esta dictadura del espíritu? Naturalmente, los procedimientos a menudo violentos a través de los cuales tanto los artistas como los espectadores liberan su espíritu, constituyen sólo la puerta de entrada de esta nueva educación. Después hay una verdadera ética dadá —una ética de la intensidad—, cuyas palabras claves son "gesto" (contrapuesto a la "acción") e "indiferencia" (o respeto a las diferencias). Es lo que veremos en el siguiente y último apartado de este capítulo.

[1] G. Deleuze, "Pensée nomade", p. 164. Esto que Deleuze nos dice de Nietzsche, refiriéndose a su escritura, nos parece fluctífero aplicarlo a las manifestaciones dadás.

2.6 Ética de la intensidad

2.6.1 El escandaloso gesto dadá

Tzara, durante el periodo dadá, ya muestra una clara preferencia por el "gesto", al cual contrapone a la "acción": "l'action nous intéresse peu, il n'y a que les gestes qui comptent."[1] Michel Sanouillet ilumina esta contraposición al señalar que Dadá busca claramente el gesto que es la manifestación inmediata de un estado de "sensibilidad" a diferencia de la acción que supone una mediación, una "premeditación" u "objetivo". Sanouillet ve incluso, en esta diferenciación, la línea divisoria entre Dadá y surrealismo:

> On recherche le *geste*, expression gratuite et inmédiate d'un état de sensibilité individuel ou collectif et qui s'oppose à l'*action*, laquelle implique la préméditation et la fixation d'une ligne directive, voire d'un but.
>
> C'est devant cette dialectique geste/action que se préciseront le plus nettement les positions de Dada et du surréalisme.[2]

En términos muy semejantes a Sanouillet se expresaba Bergson al diferenciar los términos gesto y acción. En el siguiente fragmento, veremos que la acción supone una deliberación, una separación entre el sujeto y el acto o entre la intención y el cuerpo. El gesto implicaría, al contrario, la unión inmediata del espíritu, de un estado de espíritu (o de "alma") y el cuerpo (el cuerpo no es un simple instrumento del primero sino inseparable de él):

> J'entends ici par *gestes* les attitudes, les mouvements et même les discours par lesquels un état d'âme se manifeste sans but, sans profit, par le seul effet d'une espèce de démangeaison intérieure. Le geste ainsi défini diffère profondément de l'action. L'action est voulue, en tout cas consciente; le geste échappe, il est automatique.[3]

---

[1] Carta de Tzara a Picabia, de fines de 1919, presentada por Sanouillet en *Dada à Paris*, p. 525.

[2] Sanouillet, M., *Dada à Paris*, pp. 315 y 316 respectivamente. El segundo fragmento es la nota del primero.

[3] Bergson, *Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 455. Con "movimiento", Bergson parece referirse a los movimientos del cuerpo, como se desprende de este otro fragmento: "Il en connaîtrait

Ambos autores están de acuerdo, por lo demás, en considerar el carácter gratuito del gesto ("sin provecho" en Bergson) y en remitir éste únicamente a una necesidad interna, a un estado espiritual (de "sensibilidad" en Sanouillet, de "alma" en Bergson). Recordemos a este respecto que, para Tzara, Dadá es un "estado de espíritu". Únicamente matizaremos que el "automatismo" del gesto para Bergson, en Tzara, se llamaría más bien "espontaneidad", es decir, el gesto sería la manifestación espontánea del estado de espíritu que es Dadá y estaría en el orden del devenir.

En resumidas cuentas, tanto la diferenciación que establece Sanouillet como Bergson hacen más comprensible la posición de Dadá, más cercana a la espontaneidad del espíritu, al impulso que a la acción deliberada.[1] En los textos de Tzara, veremos confirmadas estas apreciaciones. Así, en la etapa dadá, Tzara, se opone a la acción. En efecto, nuestro autor dice: "je suis contre l'action", "Mesurée à l'echelle Éternité, toute action es vaine" o "a priori, c'est=à=dire les yeux fermés, DADA place avant l'action et au=dessus de tout: LE DOUTE."[2]

Después del período dadá, Tzara unirá la noción de "gesto" a Dadá de una manera inseparable. Las manifestaciones del movimiento dadá, en sí mismas, serán consideradas "gestos". Estos gestos son definidos por Tzara como "actos" inmediatamente "significativos", inmediatamente expresivos o demostrativos "a la manera" de Heráclito. En los siguientes fragmentos, Tzara indica claramente que el gesto dadá es la expresión directa, práctica o vital de sus ideas, de su concepción del mundo. No hay una explicación lógica de sus actos, sino una demostración vital de su modo de sentir o pensar. Inmanencia de la obra, del gesto dadá. Sólo puede ser vivido inmediatamente, no por la

---

tout juste ce qui est exprimable en gestes, attitudes et mouvements du corps, ce que l'état d'âme contient..." *L'énergie spirituelle*, P.U.F., París, 1990, p. 42.

[1] Ciertamente en el apartado anterior hemos insistido en palabras como "objetivo", "medios", etc., que dan una impresión de deliberación. Y las observaciones posteriores de Tzara también pueden dar esta impresión. Veremos en todo ello, una simple manera de hablar, puesto que a Dadá le conviene más la palabra impulso. "Educar a las individualidades" forma parte del modo de vida de los dadaístas, modo de vida que implica una relación inmediata y total con los otros individuos y la cultura.

[2] *Dada Zürich-Paris*, pp. 142, 143 y 208 respectivamente.

mente consciente, sino totalmente:

> Les manifestations de Dada constituent des « gestes » dans le domaine spirituel, son manque de systèmes lui interdisant d'*expliquer*, autrement que par des actes inhérents à sa signification même, son attitude devant la vie.[1]

> Il [Dadá] démontrait en pratique, et, à la manière héraclitéenne, l'objet et le sujet de la démonstration se confondaient en un unique mouvement.[2]

> Nous ne prêchions pas nos idées, mais nous les vivions nous-mêmes, un peu à la manière d'Héraclite dont la dialectique impliquait qu'il fît lui-même partie de sa démonstration comme objet et sujet à la fois de sa conception du monde. Celle-ci était mouvement continu, perpétuel changement, fuite du temps.[3]

Es, en este contexto, donde adquiere toda su relevancia esta afirmación de Tzara: "Ce qui intéresse un dadaïste est sa propre façon de vivre"[4] puesto que Dadá es un modo de existencia inseparable de su concepción de la vida.

Después de la etapa dadá, Tzara considerará también el escándalo y la provocación dadaístas como gestos,[5] y la invención dadaísta de proverbios y lugares comunes serán valorados asimismo como "gestos semánticos".[6] En

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 239.

[2] *O.C.*, t. 5, p. 200.

[3] *O.C.*, t. 5, p. 67. Esta concepción del mundo totalmente compartida por Tzara y los otros dadaístas se verá ampliamente en el siguiente capítulo.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 424.

[5] "Apollinaire avait déjà parlé de *la surprise*, comme d'un facteur essentiel à la poésie. Avec Dada celle-ci se transforme en *scandale* et *provocation*. Sur un autre plan que celui de la mimique, ici encore il faut concéder qu'il s'agit de gestes." (*O.C.*, t. 5, p. 239). Para Sanouillet es a partir de 1921 que Dadá "évalue les vertus, le pouvoir, le sens philosophique du *scandale*, traité méthodiquement, comme le doute l'avait été par Descartes." Sanouillet, M., *Dada à Paris*, p. 315.

[6] Dice: "Éluard qui, dans sa revue *Proverbe*, en 1920, a élargi les bases du débat, en mettant en valeur l'importance du *lieu commun*. C'est à partir de Dada et des surréalistes que l'expression toute faite fut introduite dans le langage poétique sur un plan correspondant à celui de l'image. La poésie tend, à partir de là, à créer de nouveaux lieux communs qui, chargés du potentiel poétique, pourraient être capables d'agir à la manière des locutions proverbiales. Le sens des mots étant par là même remis en question, on pourrait dire à leur propos qu'ils constituent des *gestes sémantiques*; la

particular, Tzara vuelve una y otra vez al primero de estos elementos, al escándalo.

Pero, ¿por qué el escándalo? ¿Qué efectos producen los gestos? Acerca del gesto, Bergson advierte, en su obra *Le rire*, que el gesto es un "explosivo" que nos despierta la sensibilidad, nos recuerda a nosotros mismos y nos impide tomar las cosas gravemente. Y es que, para Bergson, el gesto se presta a la risa:

> Mais le geste a quelque chose d'explosif, qui réveille notre sensibilité prête à se laisser bercer, et qui, en nous rappelant ainsi à nous-mêmes, nous empêche de prendre les choses au sérieux.[1]

> ... pour nous empêcher de prendre au sérieux l'action sérieuse, pour nous préparer enfin à rire, ... *au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle [la comedia] la dirige plutôt sur les gestes*.[2]

Tzara estará de acuerdo en dotar al gesto de esta virtud sorprendente y risible:

> ... des gestes, dans ces sortes de démonstrations vécues qui, à la manière d'Héraclite, dissimulaient leur essence intime dans des aspects familiers, prêtant au rire ou à l'étonnement.[3]

Para Tzara, el asombro, la sorpresa o mejor aún, el escándalo que provoca el gesto dadá, es un efecto o consecuencia de su modo de pensar, de "su modo de vivir". Dadá es el escándalo:

> ... Dada était lui-même le scandale qui s'identifiait avec son mode de vivre et de

---

compréhension des dictons ou des proverbes ne dépend pas d'une explication de nature discursive, elle se place dans l'ordre des faits, des actes, elle se réfère à des mimiques subtiles de l'intelligence humaine." (*O.C.*, t. 5, p. 240). El proverbio dadá, en el periodo dadá es considerado por Tzara como una "concentración espontánea" *O.C.*, t. 1, p. 411.

[1] Bergson, *Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 455.

[2] *Ibíd*. Bergson da así la fórmula de la comedia.

[3] *O.C.*, t. 5, p. 358.

se manifester.[1]

> ... Dada lui-même constituait un scandale face au système stabilisé des valeurs consacrées.[2]

Que el gesto dadá esté unido al escándalo no es, pues, algo extraño, dado que el gesto es la manifestación espontánea, libre del espíritu, sin cortapisas lógicas o morales: el escándalo acarreado por el gesto dadá, no es sino la garantía de su pureza, no indica sino su libertad, fuera de toda complicidad con los valores establecidos. Los dadaístas, bajo la "dictadura del espíritu", toman estas nuevas libertades[3] que con el tiempo, como señala Tzara, se vuelven "hechos consumados": éstas aparecen primeramente como escándalos o "crímenes", pero luego quedan integradas en la experiencia colectiva, se convierten en "medidas comunes". Y así, tales innovaciones van alcanzando la dimensión de "fenómeno social":

> Et nous verrons aussi certaines libertés que nous prenons chaque jour envers le sentiment, la vie sociale et morale, redevenir des mesures communes. Déjà les libertés ne sont plus considérées comme des crimes, mais comme des démangeaisons.[4]

> A l'origine de toute invention dans les modes d'expression, le scandale suscité, en tant que force morale, est la garantie de la pureté, du désintéressement et de la foi que les novateurs mettent dans leur oeuvre. C'est le seul moment où ce scandale, phénomène d'ordre malgré tout artistique, agit et se répand comme phénomène social. L'arbitraire emprunte à la poésie sa force impérative et inébranlable, celle du fait accompli, et sa méthode préférée, celle de la *dictature*

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 355. Sobre el escándalo producido en algunas manifestaciones dadaístas, véanse las pp. 567, 595-597 de *O.C.*, t. 1.

[2] *O.C.*, t. 4, p. 393.

[3] Así, por el ejemplo, el discurso dadá hace gala de una gran libertad, de "la franqueza más absoluta, la *parresía"* (Garcia Gual, *La secta del perro,* p. 25), otra característica cínica que Dadá comparte. Tzara comenta: "« 391 » était en outre le titre d'une revue faite par plusieurs d'entre nous: elle s'élargit et devint une revue de réputation mondiale. On commençait à la craindre, car elle disait les choses telles qu'elles étaient, sans ménagement." *O.C.,* t. 1, p. 594.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 411. Tzara repite este fragmento con escasa e insignificante modificación en *O.C.*, t. 1, p. 573.

de l'esprit.[1]

Las aportaciones positivas de Dadá indican, para Tzara, hasta qué punto el gesto dadá, la *dictadura del espíritu*, ha dado sus frutos:

> Dada a consolidé quelques unes des tendances de la jeunesse, et a su éviter un dogmatisme trop solide en dépensant une vitalité et un mouvement continuel.[2]
>
> Après Dada, l'indifférence active, le je m'enfoutisme actuel, la spontanéité et la relativité entrèrent dans la vie.[3]

2.6.2 El risible gesto dadá

Si el carácter sorprendente y escandaloso del gesto no es de ningún modo algo negativo, tampoco lo es su carácter humorístico o risible. Dadá es otro modo, un nuevo modo de llamar al humor.[4] Para Tzara, el humor es profundamente positivo puesto que coincide con la "esencia íntima" de la concepción móvil y cambiante del mundo de Dadá. El humor impide —como advertía Bergson— que una excesiva seriedad, fijeza se instale en nuestro espíritu. En efecto, después del período dadá, Tzara nos dice que el humor dadá es una actitud que pone de relieve la pobreza de nuestros "modos de juzgar estáticos" frente al "devenir del mundo", y nos muestra la "verdadera virtualidad de las cosas":

> ... l'humour est une attitude devant la vie qui indique l'insuffisance de nos

---

[1] *O.C.*, t. 4, pp. 359-360.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 614.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 624. Tzara señala otra contribución de Dadá: "Le désir des littérateurs de sortir de la littérature est un phénomène qui aurait paru absurde, mais qui sous l'influence incontestable des Dadas paraît aujourd'hui normal." *O.C.*, t. 1, p. 614.

[4] "Je crois qu'il faudrait inventer de nouveaux mots qui puissent mieux exprimer ce qu'on voudrait entendre par humour. J'ai tenté d'introduire un mot dépourvu de signification: « Dada »". *O.C.*, t. 1, p. 421.

> moyens de jugement statiques par rapport au devenir du monde.[1]
>
> Il y a, à la base de cette vision, une sorte d'humour qui, ni blanc ni noir, est une tournure d'esprit, une manifestation de la véritable virtualité des choses...[2]

Por tanto el humor tiene una función claramente positiva: la de abrirnos a nuevas perspectivas sobre nosotros mismos y el mundo.[3]

Pero más profundamente, el humor, la risa o la alegría son la expresión misma de la transformación que Tzara y Dadá realizan respecto a los valores en curso: transvaluación hacia la alegría, hacia la afirmación pura de la vida, por así decirlo.

Así, la risa, para Tzara, es "bondad", y esta bondad nada tiene que ver con la que presenta la moral al uso —caritativa y piadosa—, es una bondad "lúcida", "decidida", sin concesiones:

> Le rire: c'est la bonté des hommes.[4]
>
> La morale a déterminé la charité et la pitié ... qu'on nomme bonnes. Elles n'ont rien de la bonté. La bonté est lucide, claire et décidée, impitoyable envers le compromis et la politique.[5]

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 398. De ahí que en las definiciones y afirmaciones de los dadaístas, y en particular de Tzara, el humor sea un componente esencial: "L'humour ... accompagne des définitions pour les mettre en doute." (*Ibíd*). Este humor puede tener un aspecto absurdo porque pone en evidencia la "ridiculez" de la acción de los hombres frente a la "inmensidad y belleza de la vida": "Dada a été une source d'humour parce que chaque affirmation, Dada l'accompagnait de sa négation sous-jacente. Parce que devant l'immensité et la beauté de la vie, l'action des hommes, telle qu'elle est réduite par la petitesse de leur condition actuelle, ne peut pas apparaître comme ridicule, parce qu'il fallait déblayer les perspectives et rendre à l'homme la puissance de son libre épanouissement." *O.C.*, t. 5, p. 397.

[2] *O.C.*, t. 5, p. 355. En el contexto de este fragmento, Tzara invoca a Heráclito. Y de hecho, en otro momento, Tzara advertirá que el humor dadá era un humor filosófico, así el humor dadá de Éluard. (Véase *O.C.*, t. 5, p. 200). Sobre el humor dadá, véase también *O.C.*, t. 5, p. 412.

[3] A este respecto, recordemos que Dadá introducía "nuevos puntos de vista" (2.2.1).

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 133.

[5] *Dada Zürich-Paris*, p. 144. Ya vimos como Tzara justamente rechazaba la piedad (1.3). La risa es la superación de ella, pues, como Bergson advierte, para reír es preciso bloquear la piedad. Véase *Le*

En esta valoración plenamente positiva de la risa, se puede ver una clara resonancia de Nietzsche, para quien la risa es la afirmación misma de la existencia: "Rire est affirmer la vie…".[1] Y del mismo modo, Tzara aboga por la alegría como único afecto "simple y natural". De ahí la defensa de un arte de "diversión", que pone en marcha Dadá:

> L'art doit redevenir un amusement, il n'y a que la joie qui soit simple et naturelle.[2]
>
> Cabaret Voltaire ... la joie du peuple...[3]

Y esto es lo que, señalemos de paso, de alguna manera ya destacaba Walter Benjamin:

> ... avec le dadaïsme, la diversion devint un exercice de comportement social. Effectivement ses manifestations produisirent une très violente diversion en faisant de l'oeuvre d'art un objet de scandale. Leur but était avant tout de choquer l'opinion publique.[4]

Así, las manifestaciones dadaístas a menudo producían verdaderos ataques de risa.[5] Y el mismo efecto lo encontraremos en los escritos o discursos

---

rire, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 453.

[1] Esta interpretación de Deleuze se encuentra en *Nietzsche et la philosophie*, p. 196. Huelsenbeck cita precisamente un largo fragmento de *Más allá del bien y del mal* de Nietzsche en el que se afirma la risa —"le grand rire carnavalesque"—, y que concluye: "peut-être que si rien de ce qui existe aujourd'hui n'a d'avenir, ce sera encore notre rire qui aura un avenir." Reafirmando esto, Huelsenbeck dice de Dadá: "Son rire a de l'avenir". *Almanach Dada*, pp. 168-170.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 571. Es cierto que existe, respecto al arte, una sobrevaloración de los sentimientos tristes, una preferencia por lo que podríamos llamar "géneros tristes". De ahí esta pregunta incisiva de Tzara: "Pourquoi le cirque n'atirait-il pas la même valeur, du point de vue de l'expression, que le drame? Pourquoi le rire ne serait-il pas aussi précieux et estimable que la douleur?" *O.C.*, t. 1, pp. 616-617.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 561.

[4] Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", en *Oeuvres II*, pp. 203-204.

[5] Véase, por ejemplo, dos sesiones contadas por Richter en *Historia del dadaísmo*, pp. 86 y 148-150.

dadaístas, y entre ellos, los de Tzara, cuyo estilo aforístico y siempre humorístico —carácter perceptible incluso en los momentos más críticos— nos provoca una reacción irresistible de risa y alegría.[1]

Pero, naturalmente, esta risa y alegría que produce el gesto dadá no es de ningún modo una simple diversión. La risa y la alegría, espontáneas y profundamente afirmativas, no pueden dejar de ser, por otro lado, una eficaz arma destructiva contra todo lo que impida esa afirmación. Así, veremos que Tzara une la alegría con la preparación del "desastre", la "descomposición", o con la "injusticia":

> Nous déchirons, vent furieux, le linge de nuages et de prières, et préparons la grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. Préparons la suppression du deuil et remplaçons les larmes par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poison.[2]

> Mais la souplesse, l'enthousiasme et même la joie de l'injustice, cette petite vérité que nous pratiquons innocents et qui nous rend beaux...[3]

Hay ahí, a nuestro parecer, una inversión de valores cercana a Nietzsche. En efecto, Deleuze nos dice de este filósofo que su afirmación de la destrucción es una afirmación de vida. Se destruyen las fuerzas que limitan la actividad, que limitan la vida, de ahí la "destrucción como alegría":

---

[1] Creemos que se podría aplicar a Tzara, en cierta medida, lo que Deleuze dice de los aforismos de Nietzsche: "Un aphorisme est une manière pure de rire et de joie. Si l'on n'a pas trouvé ce qui fait rire dans un aphorisme, quelle distribution d'humours et d'ironies, et aussi bien quelle répartition d'intensités, on n'a rien trouvé.", y es que, entre otras cosas, "On ne peut pas ne pas rire quand on brouille les codes." ("Pensée nomade", pp. 171 y 170 respectivamente). Con las distancias evidentes, es innegable que Tzara retoma a su manera el estilo de Nietzsche. Véase a este respecto, en Introducción, el comentario de Max Jacob sobre el estilo "Zaratustra" de Tzara. Por su parte, Anne-Marie Amiot dirá de una obra de Tzara posterior a Dadá: "*Grains et Issues*, après Nietzsche, revient à une philosophie du fragment." En esta obra, Amiot verá una aplicación del "humour/hasard" ("Grains et issues: Âge d'or, Âge d'homme, Âge approximatif", en *Mélusine*, n.º VII, p. 130). Diremos asimismo que el aforismo, elemento fundamental en Tzara, es también uno de los elementos expresivos comunes a gran parte de los dadaístas, y una buena muestra de ello es *Bulletin Dada.* Véase *Dada Zürich-Paris*, pp. 208-210.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 143.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 144.

> La critique est la destruction comme joie, l'agressivité du créateur.[1]

> La destruction devient active dans la mesure où le négatif est transmué, converti en puissance affirmative: « éternelle joie du devenir » qui se déclare en un instant, « joie de l'anéantissement », « *affirmation* de l'anéantissement et de la destruction ». Tel est « le point décisif » de la philosophie dionysiaque: le point où la négation exprime une affirmation de la vie, détruit les forces réactives et restaure l'activité dans ses droits.[2]

Lo esencial en Tzara, tal vez, sea esto: la alegría no acompaña únicamente a la crítica o la destrucción (de los valores deprimentes establecidos), sino que la alegría indica la perspectiva misma desde la que se critica. Así, el rechazo de Tzara a la filosofía se hace desde esta perspectiva de la alegría como vimos en 1.4.5. Tzara duda que las teorías filosóficas hayan aportado nuevas formas de experimentar la alegría o "contento", nuevas formas de intensidad: "A quoi nous ont-elles servi les théories des philosophes? ... Ont-elles transformé nos formes de contentement?"

A este respecto, la cercanía con Nietzsche se hace nuevamente evidente. Como nos dice Deleuze, la alegría se presenta, para Nietzsche, como el "único móvil para filosofar":

> La joie surgit, comme le seul mobile à philosopher. La valorisation des sentiments négatifs ou des passions tristes, voilà la mystification sur laquelle le nihilisme fonde son pouvoir.[3]

---

[1] *Nietzsche et la philosophie*, p. 99. Deleuze añade a esto: "Le créateur des valeurs n'est pas séparable d'un destructeur, d'un criminel et d'un critique: critique des valeurs établies, critique des valeurs réactives, critique de la bassesse." No es casualidad, en este sentido, que el manifiesto en donde Tzara más veces menciona la palabra alegría ("Manifeste Dada 1918"), sea el más critico.

[2] *Nietzsche et la philosophie*, p. 201.

[3] *Nietzsche*, p. 34. Por la radicalidad y los elementos que acompañan a la alegría, Tzara está más cerca de Nietzsche que de Bergson, pero para éste último la alegría tiene una importancia esencial, y denuncia asimismo la escasa relevancia que la filosofía le da: "Les philosophes qui ont spéculé sur la signification de la vie et sur la destinée de l'homme n'ont pas assez remarqué que la nature a pris la peine de nous renseigner là-dessus elle-même. Elle nous avertit par un signe précis que notre destination est atteinte. Ce signe est la joie." Bergson, *L'énergie spirituelle*, P.U.F, París, 1990, p. 23.

Y no sólo las teorías filosóficas; también la crítica de Tzara a los movimientos artísticos contemporáneos se hace denunciando su incapacidad en experimentar la alegría por sus propios descubrimientos (y la vía liberadora que estos abren). En vez de ello, retroceden, por así decirlo, y se introducen en la vía dogmática, "académica"; se convierten en escuelas: "Les peintres cubistes et futuristes, qui devraient laisser vibrer leur joie d'avoir libéré l'apparence d'un extérieur encombrant et futile, deviennent scientifiques et proposent l'académie. Propagation théorique de charognes, pompe pour le sang." (1.5.3).

Para Tzara, la alegría impulsa y acompaña a la creación. La alegría es autosuficiente, dado que es la expresión misma de la intensidad o potencia de la vida y de la creación. La alegría es por ello "presente" y "definitiva":

> ... tout le monde fait son art à sa façon, s'il connaît la joie montant en flèches vers les couches astrales, ou celle qui descend dans les mines aux fleurs de cadavres et de spasmes fertiles.[1]
>
> Des poèmes simultanés dont j'étais l'auteur furent lus à plusieurs voix sans souci de la compréhension du public, pour le seul plaisir de crier le trop-plein de notre joie de vivre et d'aborder des domaines inconnus.[2]
>
> Arrondir et régler dans des formes, des constructions, les images d'après leur poids, leur couleur, leur matière, ou mettre en rang par plans les valeurs, les densités matérielles et durables par la personnelle décision et la fermeté inébranlable de la sensibilité, compréhension adéquate à la matière transformée, tout près des veines et s'y frottant en souffrance pour la joie présente, définitive.[3]

Por otra parte, no podemos dejar de ver en esta afirmación de la alegría de crear y vivir un encuentro profundo con Bergson, quien une indisolublemente la alegría con la creación y la vida. La alegría, para Bergson, "anuncia siempre" el triunfo de la vida como la existencia de creación:

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 734.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 401.

> ... la joie annonce toujours que la vie a réussi, qu'elle a gagné du terrain, qu'elle a remporté une victoire: toute grande joie a un accent triomphal. Or, si nous tenons compte de cette indication et si nous suivons cette nouvelle ligne de faits, nous trouvons que partout où il y a joie, il y a création: plus riche est la création, plus profonde est la joie.[1]

Así pues, Dadá estará unido al descubrimiento de la alegría en el arte y la vida, y a su mutua confluencia (alegría de vivir=creación, alegría de crear= alegría de vivir). La afirmación de la alegría que hace Tzara es una idea plenamente compartida por los dadaístas. Así, el “hombre nuevo” que esboza tempranamente Huelsenbeck es el hombre de los “afectos dichosos”:

> El hombre nuevo ... él es el dios del momento, la grandeza de los afectos dichosos...[2]

2.6.3 De la relatividad a la indiferencia

Junto con los gestos, escandalosos y risibles, hay otro conjunto de elementos que son fundamentales en esta ética dadá de la intensidad — elementos que giran en torno a la noción de la “indiferencia”. En efecto, Tzara dice en un momento: “Après Dada, l'indifférence active, le je m'enfoutisme actuel, la spontanéité et la relativité entrèrent dans la vie.” (2.6.1). Pero, aparte de la espontaneidad, ya presentada, ¿qué quieren decir las palabras: “indiferencia activa”, “je m'enfoutisme”, “relatividad”?

Empecemos por la última palabra: “relatividad”. La afirmación de la relatividad es un hecho consumado tanto en la obra de Tzara como en la de otros dadaístas.[3] Así, Tzara nos dice de su obra de teatro *Mouchoir de Nuages*

---

[1] *L'énergie spirituelle*, p. 23.

[2] Huelsenbeck, “El hombre nuevo” (1917) en *Dadá Documentos*, p. 197.

[3] Si para Tzara, Dadá era un impulso de “relativismo” (2.2.3), para otros dadaístas no lo será menos. Así Huelsenbeck y Hausmann dirán respectivamente: “Dada est l'esprit danseur par-dessus toutes les morales. Dada est le grand phénomène parallèle aux philosophies relativistes de notre temps.” (Huelsenbeck, en *Almanach Dada*, p. 165); “Dada est la relativité de la relativité.” Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Éditions Allia, París, 1992, p. 200.

que expresa la relatividad de todas "las cosas", —"acontecimientos" y "sentimientos" incluidos— y de la revista dadá *Cannibale*, que anuncia el "espíritu relativista de las nuevas generaciones":

> *Mouchoir de Nuages* est une oeuvre poétique; elle met en scène la relativité des choses des sentiments et des événements.[1]

> « Cannibale » eut un grand succès elle précisa l'esprit absolument anti-littéraire qui sera l'esprit relativiste des nouvelles générations.[2]

Acerca del relativismo de Tzara, diremos que éste está claramente formulado también en los escritos más "reflexivos" de su obra dadaísta.[3] Por ejemplo, en el pasaje siguiente, Tzara destaca cómo la significación de las nociones varía "de un individuo al otro, de un país al otro", incluso la de las nociones a menudo consideradas como universales (así "Bien" o "Libertad"):

> Car tout est relatif. Qu'est-ce le Beau, la Vérité, l'Art, le Bien, la Liberté? Des mots qui pour chaque individu signifient autre chose. ... Des mots qui n'ont pas la valeur morale et la force objective qu'on s'est habitué à leur donner. Leur signification change d'un individu à l'autre, d'un pays à l'autre. Les hommes sont différents, c'est leur diversité qui en crée l'intérêt. Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité.[4]

Por tanto, también lo "bueno" y lo "malo" es relativo a cada individuo y relativo para todos desde otro punto de vista: lo aparentemente malo es bueno, no sólo para el mantenimiento de la vida, sino también por la necesidad

---

[1] Citado por Béhar en *O.C.*, t. 1, p. 689.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 596. Esta revista es de Picabia.

[3] En un artículo, Anne-Marie Amiot señala la importancia de la teoría de la relatividad de Einstein en el relativismo de Tzara, y afirma: "Tzara « sismographe » détecte qu'un nouvel âge est en train de naître, « l'âge relativiste »" (en "Grains et issues: Age d'or, Age d'homme, Age approximatif", p. 122). Ciertamente, Tzara, en varias ocasiones invoca la teoría de la relatividad de Einstein, aplicándola, como hemos visto, al terreno del arte (2.3.2 y 2.3.3). Es de destacar a este respecto, que la admiración de Tzara por esta teoría de Einstein se hace patente en el hecho de que Tzara menciona muy pocos nombres propios en sus escritos dadás (de la actualidad, prácticamente sólo menciona nombres propios de artistas).

[4] *O.C.*, t. 1, p. 421.

humana del contraste para poder valorar, apreciar. Por otra parte, y en correspondencia con esta percepción, Tzara reinvindica, afirma “el gusto por el relativismo” en vez del objetivo moral de la “felicidad”:

> Ce qui est bon pour l'un est mauvais pour l'autre. Les impuretés et les microbes de l'eau que nous buvons sont peut-être nécessaires à la digestion. Notre vie est faite d'imperfections et de maladies latentes —c'est ce qui nous rend par contraste le plaisir de la bonté et de la santé.[1]

> Le problème du bonheur devrait être remplacé par le goût du relativisme; toutes les affaires marcheraient mieux: les affaires sentimentales, politiques et conjugales.[2]

Ahora bien, podríamos decir que la forma práctica de este relativismo de Tzara es la “indiferencia”, a la que también llama, algo humorísticamente, “jem’enfoutisme”. La indiferencia —o esa actitud de “je m’en fous”— es esencialmente el respeto activo a las diferencias de los otros individuos como de uno mismo. Tzara atribuye a Dadá esta actitud:

> Je nomme jem'enfoutisme l'état d'une vie où chacun garde ses propres conditions, en sachant toute-fois respecter les autres individualités, sinon se défendre...[3]

> Dada est là, un peu partout, tel qu'il est, avec ses défauts, avec la différence entre les gens, qu'il admet et qu'il regarde avec indifférence.[4]

Esta actitud de indiferencia supone una suspensión del juicio moral, no un desinterés en captar las diferencias que constituyen los otros: ¿no nos dice Tzara que “Les hommes sont différents, c'est leur diversité qui en crée l'intérêt.”? Precisamente se trata de captar esas diferencias, en su diferencia, no

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 606-607. En coherencia con esta idea, Tzara dice en su novela *Faites vos jeux*: “Je ne combats plus mes faiblesses, mes maladies, mes imperfections. Je les englobe dans ma force vitale. Elles me sont nécessaires à la digestion des conflits comme les microbes de l'eau le sont à la nourriture.” *O.C.*, t. 1, p. 262.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 607.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 143.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 422.

bajo cualquier forma de identidad (así la de una supuesta “base común” cerebral). Como Tzara dirá en otro momento: “Je m'appelle envie de comprendre L'AUTRE.”[1] Y no otra cosa hemos visto al tratar directamente las manifestaciones (2.5.2). Entonces pudimos observar como el respeto a las individualidades (en la “locura del instante”) constituía una regla y también vimos el esfuerzo evidente de Tzara por comprender tales manifestaciones (así, los tumultos).

Por tanto, no hay en todo ello, una oposición entre uno mismo y los otros, sino el placer de afirmar la propia diferencia, como nos dice Deleuze al hablar de la filosofía nietzscheana:

> Dans son rapport essentiel avec l'autre, une volonté fait de sa différence un objet d'affirmation. « Le plaisir de se savoir différent », la jouissance de la différence...[2]

La indiferencia activa —o el respeto activo a las diferencias— es también presentada por Tzara como una actitud que permite escapar del estado de cosas destructivo y nihilista, limitador de vida. Así, la indiferencia es un eficaz “medicamento” que contrarresta la “destrucción” contaminante, así como la excesiva “seriedad” con la que solemos encarar la existencia. Para Tzara se trata de alcanzar un estado espiritual desde el cual todo sea igual y “sin importancia”:

> Dada est l'immobilité et ne comprend pas les passions. Vous direz que cela est un paradoxe parce que Dada se manifeste par des actes violents. Oui, les réactions des individus contaminés par la *destruction*, sont assez violentes, mais ces réactions épuisées, annihilées par l'insistance satanique d'un « *à quoi bon* » continuel et progressif, ce qui reste et domine est *l'indifférence*.[3]

> L'indifférence est le seul médicament légal et efficace, l'indifférence sans effort, sans conséquence.[4]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 380.

[2] *Nietzsche et la philosophie*, p. 10.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 420.

[4] *O.C.*, t. 5, p. 249.

> Vous ne saurez jamais pourquoi vous existez mais vous vous laisserez toujours facilement entraîner à mettre du sérieux dans la vie. Vous ne comprendrez jamais que la vie est un jeu de mots, car vous ne serez pas assez seuls pour opposer à la haine, aux jugements, à tout ce qui demande de grands efforts, un état d'esprit plane et calme où tout est pareil et sans importance.[1]

Así pues, frente al odio, la violencia, la seriedad, los juicios o preguntas sin respuestas, Tzara o Dadá recomienda una especie de ataraxia: la indiferencia activa.[2]

Esta ascética de la indiferencia alcanzará la dimensión de religión, si bien, sin duda, es una religión que rechaza cualquier tipo de transcendencia, es una religión inmanente al modo de vida de cada individuo, puesto que la indiferencia, justamente, hace que se afirmen las diferencias y las condiciones de vida de cada cual.

2.6.4 Dadá: una religión de indiferencia

Para Tzara, en efecto, Dadá es una cierta vuelta a una "religión de indiferencia":

> Dada n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi-bouddhique.[3]

En el contexto de esta afirmación, una conferencia realizada en 1922 por

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 419. La indiferencia es, según Tzara, la garantía de la paz y la certidumbre. Véase *O.C.*, t. 4, p. 434.

[2] La indiferencia es también, como señala Marcel Duchamp, un elemento importante para la creación artística. Así, dice: "Ahora bien, hay un punto que me interesa sobremanera dejar bien en claro, y es el hecho de que la elección de esos ready-made jamás me ha sido dictada por una delectación estética. Dicha elección siempre estaba basada en una reacción de indiferencia visual, al mismo tiempo que en una ausencia total de buen o mal gusto ... una anestesia completa, al fin de cuentas." Citado por Richter en *Historia del dadaísmo*, p. 99. Véase también Marcel Duchamp en P. Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 72.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 420. Tzara dice esto en su "Conférence sur Dada", conferencia a la que nos referimos sobre todo en esta sección. El texto de esta conferencia está en *O.C.*, t. 1, pp. 419-424.

Weimar y Jena, se presenta el modo de vida dadá, sus actitudes fundamentales, las cuales guardan una clara similitud con el taoísmo más que con el budismo.[1] Y de hecho, aquí Tzara reclama como dadaísta al maestro taoísta Chuang tzu.[2]

Ahora bien, ¿qué elementos comunes podemos resaltar entre Chuang tzu y Dadá? Podemos destacar, de forma resumida, que el taoísmo de Chuang tzu implica ante todo un modo de vida, aboga por una vida simple, por la calma,[3] la indiferencia e incluso el quietismo o inacción,[4] por la espontaneidad (frente al artificio también del pensamiento, "antiintelectualismo" de Chuang tzu [5]), por la relatividad más integral: rechazo a las categorías,[6] a las distinciones del

---

[1] Ciertamente hay, en Occidente, una tendencia a confundir el budismo y el taoísmo. Destacamos de todas formas que esta confusión "se justifica" de alguna manera por la propia historia: el taoísmo sirvió para la introducción en China del budismo, y en una primera etapa, algunos budistas utilizaban "des termes et notions taoïstes pour faciliter l'assimilation de leur religion". *Encyclopédie philosophique universelle II, Les notions philosophiques*, t. 2, p. 2983.

[2] "... Dchouang-Dsi était aussi dada que nous." (2.2.2). Es muy probable que la consideración de que Dadá sea una religión venga justamente de la lectura de Chuang tzu, puesto que coincide el año (1920) en que reclama a este maestro como el primer dadaísta y dice: "dada est une religion". (*O.C.*, t. 1, p. 383). El dadaísta japonés Shinkichi Takahashi ve en Dadá una versión de zen (Véase Ko, *Buddhist Elements in Dada,* p. 84). Esta observación es interesante ya que el zen —o *chan*, en chino— fue un retorno a la praxis frente al intelectualismo y a la escolástica budistas, y tiene influencias taoístas. (Véase *Les notions philosophiques,* t. 2, p. 2943). El taoísmo a su vez denunciaba la sofisticación teórica (y la relación con el poder) del confucionismo.

[3] Carmelo Elorduy nos dice de Chuang tzu que "el objetivo principal de su filosofía es la *ataraxia* o calma imperturbable con que el superhombre afronta cosas y sucesos." en Lao tse/Chuang tzu, *Dos grandes maestros del taoísmo*, p. 639.

[4] Del taoísmo, Elorduy nos dice: "Su principio fundamental de conducta es *no obrar*, no *intervenir*, dejar a las cosas que se desenvuelvan por sí mismas, por la *Virtud* del *Tao* que reside en ellas." (*Ibíd*., p. 621). El *Tao* es "inmanente a todos los seres", nos dice Elorduy poco después.

[5] Chuang Tzu denuncia la inteligencia discriminadora como fuente de las desdichas de la humanidad (Véase Carmelo Elorduy, "Anticientífico y Antiintelectualista" en "Sesenta y cuatro conceptos de la ideología taoísta de Lao tse y Chuang tzu", en *Dos grandes maestros del taoísmo*, p. 509 y ss.). Por su parte, en esta conferencia, Tzara critica la inteligencia "pragmática" y afirma la espontaneidad frente a las ideas especulativas.

[6] "El taoísmo es unitario. No concibe el mundo dividido en categorías. Tampoco distingue el orden físico y el orden moral como dos mundos independientes." nos dice Elorduy (*Ibíd*., p. 516). Como vimos en la primera cita de 1.2.3, Tzara rechazaba también las categorías.

del bien y mal, bueno y malo, falso, etc.[1] Se trata de una perspectiva cósmica en la que el hombre es visto de un modo muy relativo, y del cual se pide la "aniquilación" en tanto es agente de juicios.[2] Diremos asimismo que en esta calma o indiferencia que propugna el taoísmo no hay lugar para la tristeza. Así dice Chuang tzu:

> En la quietud, en el vacío, en la placidez serena de la indiferencia, en la calma del silencio, en la inacción está el nivel del *Universo*...[3]
>
> En esta paz no pueden entrar la tristeza y la desdicha...[4]

El "quietismo" en Tzara se expresa en la conferencia ya mencionada diciéndonos que "Dada est l'immobilité"[5] y que ya no lucha "porque sabe que no sirve para nada":

> Il ne combat même plus, car il sait que cela ne sert à rien, que tout cela n'a pas d'importance. Ce qui intéresse un dadaïste est sa propre façon de vivre.[6]

¿Cómo entender estas afirmaciones? ¿no suponen estas una idea contraria a lo que hemos venido diciendo a lo largo de este capítulo? ¿no nos decía Tzara

---

[1] De los que son virtuosos, Chuang tzu dice: "En sus corazones no se hallan las distinciones del *es, no es, bueno o falso*." (*Ibíd.*, p. 515). Tzara dice: "dégoût de ces séparateurs entre le bien et le mal, le beau et le laid..." (1.2.3). Elorduy nos dice asimismo que para el maestro taoísta, "cada ser juzga de las cosas y se conduce diferentemente según su grandeza y sus fuerzas." *Ibíd.*, p. 580.

[2] Elorduy nos dice, refiriéndose al taoísmo: "Suprimiendo la persona, se suprime el agente discriminador y el sujeto de las desdichas." (*Ibíd.*, p. 620). Tzara apuntará en la misma dirección: "mes manifestes vous diront que rien n'a d'importance, qu'il n'y a ni bien ni mal, que tout est permis et que l'homme doit tendre à la nullité." *O.C.*, t. 5, p. 249.

[3] *Dos grandes maestros del taoísmo*, p. 292.

[4] *Ibíd.*, p. 516. No se trata, pues, de una ascética triste. Bergson, por su parte, afirma que el medio natural de lo cómico es precisamente la indiferencia. Véase *Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 388.

[5] *O.C.*, t. 1, p. 420. Para Chuang tzu, la quietud no está contrapuesta al movimiento: "En el vacío está la quietud; en la quietud, el movimiento; en el movimiento se logran las realizaciones." (*Ibíd.*, p. 293). En el taoísmo en general, los elementos contrarios se combinan y armonizan como yin y yang.

[6] *O.C.*, t. 1, p. 423-424.

que Dadá quería renovar las formas y valores del arte y de la vida? ¿y la destrucción no iba encaminada a esa renovación? ¿hay un cambio de perspectiva en Tzara con respecto a Dadá?

Para resolver esta cuestiones, cabe considerar dos elementos entre los resaltados de Chuang tzu que son esencialmente importantes para Dadá —y que son reclamados por Tzara en esta conferencia: el vacío y lo simple. Estos elementos forman un par inseparable porque nos permite comprender el tipo de destrucción que Dadá propone y como esta es compatible con la indiferencia o la afirmación (casi religiosa) de la vida.

A propósito de la simplicidad, Tzara nos dice: "La simplicité s'appelle dada."[1] Y en efecto, en apartados anteriores pudimos ver que Dadá llevaba al arte a una simplicidad "inicial pero relativa" (2.4.1), y en otro momento, vimos expresado el deseo dadaísta de una "vida más simple" (2.3.1). En ambos casos, para llegar a esta simplicidad era preciso la destrucción, destrucción de las mediaciones que complican innecesariamente el arte y la vida, el contacto inmediato y directo del individuo con ambas, con sus potencias respectivas y convergentes, fuentes de intensidad.[2]

Ahora bien, esta destrucción de todo lo que obstaculiza el encuentro directo con la potencia del arte y la vida propugnada por Dadá, no lleva a la sustitución de un sistema de valores por otro, ya que esto significa volver a hacer nuevas mediaciones. De ahí que, en ciertos fragmentos anteriores a esta conferencia, Tzara diga que prefiere "mantener todas las convenciones" o que no sustituiría la "moral burguesa" por otra "dadaísta":

> Je maintiens toutes les conventions —les supprimer serait en faire de nouvelles, ce qui nous compliquerait la vie d'une manière vraiment répugnante.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 423.

[2] Al reclamar una vida más simple, Tzara decía que "notre rôle est de détruire ce qu'on a fait jusqu'à maintenant, en art, en religion et littérature, en musique". Y precisamente, el descubrimiento de las funciones y potencias primigenias del arte (conectadas, entre otras, con la religión o la danza) permite ver la riqueza de la simplicidad inicial. Arte y vida (naturaleza, sociedad y cultura) estaban simplemente unidas, profundamente interrelacionadas.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 380.

> Mes opinions sur la morale bourgeoise et la morale dadaïste sont assez connues pour que l'on soit sûr que je ne substituerai l'une à l'autre.[1]

Cabe recordar que Dadá rechazaba cualquier renovación únicamente formal, superficial. Desde esta perspectiva, pensamos que la idea de renovar las formas y valores de la vida y del arte no se contradice con la decisión de no crear otras formas convencionales.[2] La cuestión para Tzara consistía en una transformación espiritual, de ahí que frente a una renovación de "modas" o de "fachadas" (2.2.2) prefiera un trabajo en profundidad como el de "desordenar las nociones",[3] alterar el sentido, el espíritu que está en el centro de estas convenciones. Transformar el espíritu que hay en ellas, o transformar en nuestro espíritu aquéllas. Pues, en realidad, la tarea destructiva es más bien un ejercicio de simplicidad y de limpieza internas. Se trata de depurar el espíritu, de deshacernos de lo que nos separa de la vida real, concreta (2.3.1). Es por eso que la empresa destructiva será sobre todo un ejercicio de vaciamiento.[4] Y de un vaciamiento interno o individual, como dice Tzara:

> Tâchez d'être vides et de remplir vos cellules cérébrales au petit bonheur. Détruisez toujours ce que vous avez en vous. Au hasard des promenades. Vous pourrez alors comprendre beaucoup de choses.[5]

Tzara advierte aquí que este vaciamiento, que nos permite "comprender

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 587.

[2] Véase el punto 2.2.2. Como Tzara dirá de un modo claro después de Dadá: "la vie ne requiert de nouvelles formes pour s'affirmer." *O.C.*, t. 4, p. 369.

[3] En efecto, en el mismo manifiesto — "Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer" (1920)— donde Tzara habla de no cambiar las convenciones (manifiesto donde asimismo, afirma la dictadura del espíritu y del lenguaje), invita a "*Désordenner* le sens — *désordonner* les notions et toutes les petites pluies tropicales de la *démoralisation, désorganisation, destruction*, ... sont des actions ... reconnues d'utilité publique." *O.C.*, t. 1, p. 380.

[4] Micheline Tison-Braun hablará de una "Entreprise de nettoyage par le vide", en *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*, Librairie A.-G. Nizet, París, 1977, p. 11.

[5] *O.C.*, t. 1, p. 420. El vaciamiento interno es necesario por cuanto los valores y esquemas sancionados por la sociedad se instalan en nuestro interior, limitándonos, dejándonos pasivos. Diremos asimismo que el vacío es la condición misma del *Tao*. Véase *Dos grandes maestros…*, p. 517.

muchas cosas", requiere un esfuerzo continuado, no puntual: "destruid siempre".[1] Los dadaístas, eliminando en sí mismos la sensibilidad legada del renacimiento, ¿no llegaban a la creación de nuevos valores, de nuevas formas? Valores y formas que, sin embargo, no pretendían imponer como si se tratara de una escuela: ser dadá es estar contra dadá.

Por tanto, no se trata de imponer, no ya a los hombres, sino al mundo, a la vida un modelo, un ideal externo a la misma —sea cual sea. Más bien, se trata de desprender de esa vida cualquier ficción que sobre ella exista.[2] Y se tratará de atender, al mismo tiempo, a las virtualidades que la pueblan y que prefiguran ya una vida más intensa. No otra cosa significa llevar la vida y el arte a la simplicidad. Justamente en ese encuentro es donde aparece la intensidad.

Así pues, desde este punto de vista, desaparece la aparente contradicción entre las citas que afirman que Dadá quiere cambiar la vida ("Le dadaïsme qui se propose de renouveler ... les formes et les valeurs de la vie") y las que no ("Dada n'a aucune prétention comme la vie devrait être", como nos dice en esta conferencia).[3] Simplemente, Tzara no quiere poner un "debe ser" sobre el ser del mundo (lo que implicaría un desprecio a éste, juzgándolo desde una instancia trascendente), ya que al mundo, a la vida no le falta nada, vale por sí misma. La vida para Tzara es lo suficientemente rica, demasiado llena de tendencias distintas, de diferencias irreductibles, demasiado diversa y móvil como para imponerle un modelo, un ideal.

Más bien se trataría, por tanto, de reforzar la vida misma en lo que ésta tiene

---

[1] ¿No se trata de desestabilizar cualquier sedimentación que pueda detener el libre flujo del espíritu? La revolución del espíritu es perpetua según Tzara, como vimos en el punto 1.6.

[2] Esto nos parece muy cercano a Nietzsche cuando dice: "Ce n'est pas moi qui dresserai jamais aucune idole nouvelle…*Renverser les idoles* (et par « idoles », j'entends tout « idéal »), telle est plutôt mon affaire." (Nietzsche, *Ecce Homo,* Avant-propos, 2, p. 240, en *Oeuvres philosophiques complètes*, t. VIII, Gallimard, París, 1974). Por su parte, Chuang tzu, en el que hay una indiscutible afirmación de la vida, no propone la construcción de ideales, sino la destrucción de los existentes. Dice: "Quemad las credenciales, romped los sellos y el pueblo volverá a su ruda simplicidad primitiva. ... Desarraigad y destruid las doctrinas de los santos y el pueblo volverá a discurrir por su cuenta." *Dos grandes maestros...*, p. 263.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 424. La cita anterior a esta se encuentra en el punto 2.2.3.

de creativo, liberándola de los esquemas que la reducen y fragmentan: esquemas de conocimiento, morales, etc.[1] Dadá, en pocas palabras, es una afirmación de este mundo. Así, Tzara dirá en otro momento: “il n'y a rien de saint, tout est d'essence divine...”.[2]

¿No hay en esta afirmación de la vida de Tzara y Dadá algo muy cercano a la religiosidad griega tal como Nietzsche la consideraba, la afirmación religiosa de la vida entera?:

> C'est ici que je placerai l'idéal *dionysiaque* des Grecs: l'affirmation religieuse de la vie dans son entier, dont on ne renie rien, dont on ne retranche rien...[3]

Quizá en este mismo sentido podamos entender la reivindicación de Dadá como religión.[4] De hecho, la dictadura del espíritu, ¿no es el esfuerzo mismo por recuperar la experiencia de la vida en su plenitud, por recuperar la unidad diversa y móvil, la potencia creadora del mundo que es también la del espíritu? Y si el espíritu se tiene que vaciar, ¿no es para seguir el intenso flujo del devenir que es el espíritu del mundo?

---

[1] Tzara señala la implicación profunda entre el conocimiento y la moral existentes; así los que escriben sobre moral, tienen “une ridicule connaissance de la vie, qu'ils ont classifiée, partagée, canalisée”, manejando las categorías a su capricho. Pero, en general, toda construcción humana tiene, para Tzara, un valor muy relativo: “... il ne faut pas prendre au sérieux l'art, la morale, la religion, la politique, la grammaire qui, au début, n'étaient que des passe-temps, simples chansons...” *O.C.*, t. 5, p. 249.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 189.

[3] *La Volonté de Puissance* II, Gallimard, “Tel”, IV, 464, p. 412. Es en este sentido que Tzara dice que Dadá no combate o es la inmovilidad. En Nietzsche tampoco hay lucha, ¿cómo podría haberla si esta se refiere siempre a los valores establecidos? La “lucha” no es la selección. (Véase *Nietzsche et la philosophie*, pp. 93-94). Por otra parte, Tzara también verá en Grecia, en la “Grecia arcaica” esa “joie de vivre” que reivindica de Dadá. Véase *O.C.*, t. 4, p. 377.

[4] Sobre la idea de religión en Nietzsche, merece la pena citar el siguiente fragmento de Deleuze: “Nietzsche ne cesse pas de dire qu'il y a des dieux actifs et affirmatifs, des religions actives et affirmatives. Toute sélection implique une religion. Suivant la méthode qui lui est chère, Nietzsche reconnaît une pluralité de sens à la religion, d'après les forces diverses qui peuvent s'en emparer: aussi y a-t-il une religion des forts, dont le sens est profondément sélectif, éducatif.” (*Nietzsche et la philosophie*, p. 164). Si recordamos que la “dictadura” del espíritu supone naturalmente una cierta educación, se podría entender la religión dadá precisamente en esta línea.

CAPÍTULO 3:

LO CÓSMICO

3.1 Introducción

> Il s'agit de retrouver le fil interrompu de la spontanéité première. L'accord entre la nature des choses et celle de l'individu.
>
> Ce que je nomme "cosmique" est une qualité essentielle à un oeuvre d'art.
>
> *Ordre = désordre, moi = non-moi, affirmation = négation*: rayonnements suprêmes d'un art absolu. Absolu en pureté de chaos cosmique et ordonné...
>
> (Tristan Tzara)

Prosiguiendo con la exposición de la parte positiva del pensamiento dadá de Tzara, nos encontramos con lo cósmico. En los escritos de Tzara, el tema de "lo cósmico" aparece cronológicamente antes del de "dictadura del espíritu" (en 1917) y se desarrolla junto con éste (aún en 1921, Tzara introduce la idea de los "escritores cósmicos"). En efecto, podríamos decir que esta idea de "lo cósmico" es la que subyace en la idea de la "dictadura del espíritu", y que ella da plenamente sentido a la actividad del movimiento dadá como expresión de esta "dictadura". Y es que, a través de los textos dadaístas de Tzara en torno a lo cósmico, nos adentraremos de lleno en la concepción del mundo de Tzara así como de Dadá.[1]

Ahora bien, esta concepción del mundo no es sólo un marco de referencia para la estética-ética dadá. Lo que implica inmediatamente la visión del mundo de Tzara —y de Dadá— es un modo de vivir, un modo de crear y actuar con el mundo, un modo de relacionarse activamente con éste. Lo cósmico es antes que nada un modo de relacionar y relacionarse con los

---

[1] Cabe anotar que Elmer Peterson señala la importancia de lo cósmico así como la "convicción" de Tzara de que un nuevo arte puede contribuir a liberar al hombre desplegando "su potencial": "The positive side of the *lampisteries* is seen in a poetic quality which Tzara calls "cosmic" and which transcends sentiment, uniting men with each other and with every part of their environment." "This key statement-illustrates a positive side of the dada aesthetic, —thawing that beneath the pose of idiocy-at least in Tzara's case—there was an underlying conviction that a new kind of art could help men freely develop their potential." E. Peterson, *Tristan Tzara, Dada and Surrational Theorist*, p. 71 y p. 74 respectivamente.

elementos del mundo, los “elementos cósmicos” —entre los que se incluye el hombre.

Nuestro primer paso consistirá en presentar una cierta actitud fundamental de Tzara frente al cosmos, actitud que da lugar a lo que podríamos llamar una ética cósmica. Ello lo veremos a través de lo que él llama “principios de lo cósmico”, y en particular el primer principio, el cual supone la suspensión de las relaciones de jerarquía establecidas entre los seres del universo (3.2).

En segundo lugar, en el apartado 3.3, veremos en qué consiste lo que Tzara llama la “diversidad cósmica”. Esta diversidad, compuesta de los más variados elementos cósmicos, todos ellos plenamente vitales, no es algo exterior al hombre: el hombre forma parte de esta diversidad, y a su vez está penetrado de ella. A través de la ampliación de la noción de vida y de la concepción fluida de ésta —temporal, móvil, cambiante, etc.,— se verá como Tzara hace una afirmación radical de la vida, en cada uno de sus puntos o elementos, en cada uno de sus instantes.

En el punto siguiente (3.4), veremos en qué consiste un arte para esta diversidad, un arte cósmico. Este arte inmanente muestra y desarrolla las potencialidades o virtualidades del mundo al entrar en relación activa con sus elementos y fuerzas (fuerza espontánea, destructora, azarosa), al entrar en relación con el caos. El artista de la diversidad crea con estas fuerzas, y en suma, la obra cósmica es el fruto de este encuentro; Tzara llama a esta obra “caos cósmico y ordenado”.

Esta concepción del arte, por lo demás, es inseparable de un conocimiento activo del mundo, al que nosotros hemos llamado “conocimiento cósmico” (3.5). Finalmente, en el último apartado (3.6) veremos en que consiste el hombre nuevo o cósmico, hombre que es la confluencia de todas estas dimensiones, hombre que ya no es una forma estable sino una intensidad en profunda comunicación con las variadas y variables intensidades del mundo.

3.2 El principio cósmico

Como vimos en el primer capítulo, Tzara piensa que a partir del renacimiento el hombre pretendía superar a Dios, pero que esta "superación" daba lugar no a un hombre libre sino a un hombre impotente, cuya relación consigo mismo, y con los otros elementos de la existencia (sus congéneres, los animales, etc.) era más bien destructiva: "L'homme est sale, il tue les animaux, les plantes, ses frères, il querelle, il est intelligent, parle trop, ne peut pas dire ce qu'il pense." (1.2.1). La perspectiva "cósmica", en Tzara, afronta precisamente esta problemática: se trata de reintegrar al elemento humano en el seno del universo para que el hombre entre en otro juego de relaciones con los seres y con las cosas. Así, con la idea de lo "cósmico", Tzara propone una perspectiva cualitativamente diferente de la perspectiva "humana" dominante entonces —y tal vez hasta hoy— en Europa.

Para ver lo que es "lo cósmico" para Tzara, empezaremos con un fragmento en el que expone los "dos principios" de lo cósmico, y que son dos maneras radicalmente diferentes de situar al hombre en el universo. Ciertamente, el verdadero principio cósmico para Tzara es el primero. Según nuestro autor, este principio, que consiste en "dar una importancia igual a cada objeto, ser, material, organismo del universo", es el que "vuelve a los hombres MEJORES". Sin embargo, el principio que ha venido dominando el pensamiento occidental es más bien el segundo, que consiste en "acentuar la importancia del hombre" supeditando "los seres, los objetos, etc." a su voluntad —principio que sólo crea "la necesidad de corregir a los hombres":

> Il y a deux principes dans le cosmique:
>
> 1/ donner une importance égale à chaque objet, être, matériel, organisme de l'univers
>
> 2/ accentuer l'importance de l'homme, grouper autour de lui, et subordonner les êtres, les objets, etc.
>
> Noyau de ce dernier principe est une méthode psychologique; le danger: le besoin de CORRIGER les hommes, mais les laisser à ce qu'ils veulent devenir, —des êtres supérieurs. … Pour le premier principe, ce besoin prend une nouvelle forme: ranger les hommes à côté des autres éléments, tels qu'ils sont, rendre les hommes MEILLEURS. Travailler en commun, anonymement, à la grande cathédrale de la vie que nous préparons; niveler les instincts de l'homme qui prendraient — en accentuant trop sa personnalité, —

> des proportions babylonnienes de méchanceté et de cynisme.[1]

Así pues, para Tzara, se trata de situar, en primer lugar, al ser humano a la misma altura que a los otros elementos del universo, de situarlo “entre” ellos —lo que supondría, como dice “nivelar los instintos del hombre” para que el hombre se ajuste a este nuevo orden. A través de este principio “cósmico”, por tanto, Tzara encara —y resuelve— el problema del instinto de dominación que hemos expuesto en el capítulo 1: mundo reducido al uso y abuso de un hombre-dios, fenómeno que se hace perceptible también en el ámbito sociocultural dominado por pequeños dioses, pretenciosos y atados al instinto descontrolado de dominación. Frente a esta situación, podríamos decir que el primer principio de lo cósmico —como Tzara dice en otro lugar—, “réduit les importances ou les prétentions à l'égalité relative de la formation cosmique”.[2]

Pero, según nuestro autor, no solamente este principio nivela las pretensiones de los hombres, sino que los vuelve “MEJORES”. Es evidente que en el fragmento arriba citado esta frase se contrasta con la que caracteriza el segundo principio centrado en el hombre: “CORREGIR a los hombres”. Es decir, cuando domina este segundo principio, advierte Tzara, surge en la interioridad del hombre la necesidad de un modelo transcendente —inevitablemente de connotación moral— que lo corrige, que no lo deja de corregir. Todo es diferente bajo el verdadero principio cósmico: el hombre, situado al nivel de otros seres y otros objetos, simplemente se vuelve mejor, es decir, se hace más vital, su vida se vuelve más intensa. Lo cósmico no impone una moral que corrija al hombre: sólo le hace respirar una ética inmanente de intensidad y de libertad. Dadá, por lo que hemos visto, en el anterior capítulo, es la experimentación de una tal ética. Una ética que se confunde naturalmente con una estética: “Trabajar en común, anónimamente” en la construcción de “la catedral de la vida”, lo que no es otro que el objetivo de los dadaístas.[3] Así,

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, pp. 134-135.

[2] Se trata de un comentario que Tzara aplica a la obra de Picabia en *Dada Zürich-Paris*, p. 189.

[3] De hecho, la dictadura del espíritu —o Dadá— es, como hemos visto, un ejemplo claro de trabajo en común en vistas a la construcción de una nueva vida. Los diversos “dictadores del espíritu” confluyen en la “sociedad anónima” que es Dadá. Sobre Dadá como sociedad anónima, véase *O.C.*, t. 1, pp. 385 y 595.

dice también:

> Nous voulons rendre les hommes meilleurs, qu'ils comprennent que la seule fraternité est dans un moment d'intensité où le beau est la vie concentrée ... J'ouvre mon cœur que les hommes soient meilleurs.[1]

Arp llamará a este impulso estético y ético al mismo tiempo, "arte elemental" o "concreto". Según esta concepción del arte de Arp, no sólo el hombre es un elemento más de la naturaleza sino que también las obras de arte —anónimas— deberían gozar del mismo estatuto; situándose entre las nubes, montañas, etc. Y Arp afirma que se trata de un impulso anterior al movimiento dadá mismo, y engloba a los más diversos artistas:

> Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. ... Nous voulions un art anonyme et collectif.[2]

> Les oeuvres de l'art concret ne devraient plus être signées par leurs auteurs. Ces peintures, ces sculptures —ces objets— devraient rester anonymes, dans le grand atelier de la nature comme les nuages, les montagnes, les mers, les animaux, les hommes. Oui! les hommes devraient rentrer dans la nature! Les artistes devraient travailler en communauté comme les artistes du moyen âge. En 1915, O. van Rees, C. van Rees, Freundlich, S. Taeuber et moi-méme avons fait une tentative de ce genre.[3]

---

[1] *Dada Zürich-Paris,* p. 98.

[2] Encontramos esta afirmación en el artículo titulado "Dadaland", en Jean Arp, *Jours Effeuillés,* p. 306. Este arte quiere superar el antropocentrismo comenzado en el renacimiento: "La Renaissance a appris aux hommes l'exaltation orgueilleuse de leur raison. … La confusion de notre époque est le résultat de cette surestimation de la raison." *Ibíd*. Y a este arte se suscriben otros dadaístas, así Hausmann. Véase "Llamamiento por un arte elemental" en el catálogo *Raoul Hausmann,* p. 248.

[3] *Jours Effeuillés,* p. 183. Tzara, por su parte, ya había resaltado este impulso ético y artístico, sin circunscribirlo al movimiento dadá: "Des peintres se dirigent vers un art impersonnel, anonyme et y voient le médicament contre la méchanceté des hommes…" *(O.C.*, t. 1, p. 554). Volviendo a Arp, para éste, el arte dadá está estrechamente unido a la naturaleza y la vida: "dada que tzara et moi avons accouché avec grande joie. dada est le fond de tout art. ... dada est direct comme la nature et cherche à donner à chaque chose sa place essentielle. ... la vie est le but de l'art." (1927). *Jours Effeuillés,* p. 63.

3.3 El hombre en el seno de la diversidad cósmica

La aplicación del primer principio de lo cósmico (“donner une importance égale à chaque objet, être, matériel, organisme de l'univers”) no sólo transforma el lugar que el hombre ocupa en el universo, sino que, precisamente por ello mismo, permite descubrir un mundo nuevo, un mundo de insospechada vitalidad. Efectivamente, eliminada la predominancia del hombre en el mundo, y con ello, de su mirada parcial e interesada (de sus categorías y valores que se ajustan a su interés práctico y que reducen el mundo), el universo aparece como una multiplicidad viviente, como una totalidad abierta, en transformación permanente.

Para comprender exactamente esta nueva imagen del mundo o visión cósmica, es preciso tratar los tres puntos siguientes: la ampliación de la noción de vida, la nueva visión del hombre en este contexto y finalmente, cómo lo cósmico es un proceso continuo.

3.3.1 Ampliar la noción de vida

La nueva imagen del mundo es inseparable de un arte vital, profunda y concretamente ligado al cosmos. En efecto, frente a la cierta ambigüedad de un arte para la vida, como simple contraposición a la fórmula renacentista del arte por el arte, Tzara propone un arte “para la diversidad cósmica”. Y en esta nueva concepción del arte, Tzara amplía la noción misma de vida y supera así la visión clásica de una materia inerte: la vida recubre todo el universo y no hay lugar para lo llamado inerte. En esta nueva visión de la vida, lo “muerto”, por ejemplo, no es más que un modo “lento” de vida, podríamos decir, otra temporalidad u otra duración que la vida orgánica:

> Reverdy oppose à l'art pour l'art: l'art pour la vie. Nous y opposons l'art pour la diversité cosmique, pour la totalité, pour l'univers, et voulons voir, innées dans celles-ci, la vie lente qui existe et dort même dans ce qu'on nomme d'habitude mort.[1]

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 135.

Por tanto, Tzara amplía la noción de vida, remitiéndola a la diversidad cósmica, diversidad compuesta, tal y como el primer principio de lo cósmico advertía, por "chaque objet, être, matériel, organisme de l'univers", y que ahora veremos como elementos plenamente vitales.

Ahora bien, reconocer esta diversidad vital del universo es sólo el primer paso. Tzara, además, afirma en cada elemento vital el reflejo del mundo entero. Así, por ejemplo, en el hombre, Tzara ve elementos cósmicos muy diversos:

> Dans l'homme je vois la lune, les plantes, le noir, le métal, l'étoile, le poisson. Que les éléments cosmiques glissent symétriquement.[1]

La visión del universo expresada en este fragmento es poética,[2] pero destacamos al mismo tiempo que, para nuestro autor, se trata de algo plenamente real y concreto: es la concepción del universo sin más de Tzara.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 395. En el artista Hiler, Tzara observa asimismo lo siguiente: "La décomposition du visage humain devient une synthèse de tous les éléments de vie." (*O.C.*, t. 1, p. 605). Respecto a esta imagen inusual que nos da Tzara del hombre en la cita del texto, diremos que en el primer capítulo de *Matière et mémoire*, Bergson amplía radicalmente el concepto de "percepción" y considera, de alguna manera, que cada materia "percibe", de modo absolutamente momentáneo, todo lo que sucede en el universo: "En un sens, on pourrait dire que la perception d'un point matériel inconscient quelconque, dans son instantanéité, est infiniment plus vaste et plus complète que la nôtre, puisque ce point recueille et transmet les actions de tous les points du monde matériel, tandis que notre conscience n'en atteint que certaines parties par certains côtés." (p. 35). Podríamos pensar perfectamente que la idea de Tzara de ver en el hombre la luna, las plantas, etc., apunta a este tipo de percepción material y universal —que es a la vez, comunicación—, diferente de nuestra percepción consciente, pero que sirve de substrato fundamental de ésta misma.

[2] Para Peterson, este fragmento constituye el mejor ejemplo del "universo poético" de Tzara: "It is most certainly one of the best descriptions of Tristan Tzara's own poetic universe in which the whirling of the cosmos and the confusion of animal, mineral, and vegetable are ever present." Peterson, *Tristan Tzara, Dada and Surrational Theorist* , p. 51.

[3] Si bien la imagen poética no es, para Tzara, una transcripción literal de la imagen real ("On pourrait dire de l'image poétique qu'elle représente face à la nature ambiante, ce que la phrase est par rapport à la pensée: une transposition figurée."), sí es su substrato material: "Toute poésie n'avait-elle à sa base comme nourriture la vie concrète des *images vues*, conçues par nos sens dans leur brute matérialité? ... L'image poétique n'avait-elle son origine dans le monde qui nous entourait, qui nous impressionnait, que nous choisissions?" (*O.C.*, t. 5, pp. 244 y 75 respectivamente). Señalaremos asimismo que la imagen tiene una gran importancia para Dadá, y así como existe una sociedad para la explotación del vocabulario existe otra para la "fabrication d'images" llamada "Fatagaga". Véase *O.C.*, t. 1, p. 598.

Es verdad que la unión de los elementos más alejados forma parte del proceder poético o de la poesía cósmica (el propio estilo de Tzara se comporta así), pero este proceder de la poesía cósmica reposa solidariamente sobre una visión del mundo real. Así, Tzara, al referirse al "trabajo del poeta" nos dice posteriormente:

> Mais le travail n'est rien s'il ne s'insère dans une *conception* poétique, résultant elle-même d'une conception du monde.[1]

Así, Tzara reconoce la vida hasta en lo llamado inerte, y cada elemento vital se comunica con el resto del mundo, reflejándolo siempre. Desde este punto de vista, no es nada extraño que Tzara reitere la proximidad, la "hermandad" existente entre el hombre y el animal, las plantas, e incluso, la hermandad del hombre con la inorgánica "piedra". Precisamente, la ampliación del concepto vida, hace concebir a la piedra —como a todo lo inorgánico— como un elemento plenamente vital y expresivo:

> Ma soeur racine, fleur, pierre.[2]

> La pierre s'exprime par la forme, et parfois la luminosité des facettes, — vibration de l'air parcouru.[3]

Así pues, el arte de la diversidad es un arte que une las cosas (la piedra con el aire y la luz) y a nosotros con ellas (el hombre, con el metal, la piedra, la planta, el animal, los planetas...). Arte que nos pone en comunicación profunda o comunión con todos los elementos del universo, sean estos orgánicos o no.[4] Todos los elementos cósmicos son elementos de vida, enteramente vitales.

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 244.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 118. Aún en 1958, Tzara publicará una obra llamada *Frère bois*.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 189.

[4] El arte, para Tzara, es tanto la "única base de entendimiento" entre los hombres, como lo que permite la comunión "con las cosas" y "con la vida" —en estos dos últimos casos, a través de la espontaneidad e intensidad respectivamente. (Véase *Dada Zürich-Paris*, p. 143, *O.C.*, t. 1, p. 412, y *Dada Zürich-Paris*, p. 167 respectivamente). Estos dos últimos aspectos se verán a lo largo de este capítulo.

3.3.2 La diversidad del hombre y en el hombre

Así, para Tzara, el hombre está en comunicación o comunión con todo el resto del universo. Con todo, Tzara va más lejos. Piensa que cada individuo humano es singular y que el hombre en sí mismo, es una "infinita informe variación":

> Les hommes sont différents, c'est leur diversité qui en crée l'intérêt. Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité.[1]

> Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme? [2]

De esta manera, en Tzara, la noción misma de hombre (como especie) se desintegra, dando lugar a una imagen abierta a la variación. Pero, al destacar la singularidad de cada individuo, Tzara no atomiza al individuo, no nos presenta al individuo como un último término; los individuos están compuestos, a su vez, de otros individuos. Como Tzara dice en su obra *Faites vos jeux*, "nous vivons en famille avec les nombreux moi-même entassés…"[3]

Este modo de ver el individuo se aplica también a todo tipo de organismo. En efecto, la visión que nos ofrece Tzara del organismo, nos lleva a un mundo de vitalidad sorprendente.

¿Qué son los organismos? Los organismos son constelaciones vitales, son compuestos de elementos "preparados para la vida", y —esto es lo

---

[1] Fragmento citado en 1.4.4 y 2.6.3. La diferencia radical —de naturaleza— entre los individuos de una misma especie o género, es una idea que encontramos también en Bergson. Así, este filósofo señala que si estas diferencias individuales no son perceptibles no es porque no existan sino porque no nos "interesa", porque no nos resultan "útiles": "L'*individualité* des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir." (*Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 460); y hasta una brizna de hierba es diferente a otra, tiene su propia personalidad: "car un brin d'herbe ne ressemble pas plus à un autre brin d'herbe qu'un Raphaël à un Rembrandt". *La pensée et le mouvant*, p. 114.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 265.

importante— estos elementos a su vez son considerados en sí mismos organismos, es decir, los organismos están a la vez compuestos de organismos (así, la “nervadura”), de elementos preparados para la vida, hasta el infinito:

> On crée un organisme quand les éléments sont prêts à la vie.[1]

> L'organisme est complet dans l'intelligence muette d'une nervure et dans son apparence.[2]

Así vemos como incluso las partes de los organismos son, al mismo tiempo, organismos. Se podría decir que Tzara descompone el mundo en elementos dinámicos, o mejor, en puntos intensivos, de una gran vitalidad. En este sentido, se percibe en Tzara, la existencia de un amplio vocabulario de lo microscópico, una proliferación de palabras tales como partículas, moléculas, células, protozoos, microbios, etc., que desde este punto de vista, alcanza toda su relevancia.

Cabe señalar que es posible reconocer en esta idea del organismo en Tzara, una vez más, una profunda sintonía con el pensamiento de Bergson. Los elementos, nos dice el filósofo, pueden ser a su vez, organismos, y las células pueden también considerarse como “una especie de organismo”:

> Considérons en effet l'organisme plus complexe … n'oublions pas que chacun des éléments peut être lui-même, dans certains cas, un organisme…[3]

> Or, qu'est-ce que cette complication de zigzags à côté de celle d'un organe où sont disposés dans un certain ordre des milliers de cellules différentes, dont chacune est une espèce d'organisme?[4]

En este orden de cosas, la autonomía que Tzara concede a los órganos corporales en dos de sus obras —tan extraña a primera vista—, ya no nos puede parecer tan absurda o inexplicable. En efecto, en sus piezas teatrales *La*

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 401.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 118.

[3] *L’évolution créatrice*, p. 41.

[4] *L’évolution créatrice*, p. 57.

deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine y *Le coeur à gaz*, gran parte de los personajes son Ojo, Oreja, Nariz, Boca, Cuello o Ceja, además de un "Cerebro desinteresado".[1] Estos personajes u órganos autónomos entran en diálogo, toman la palabra: se podría decir, que son inteligentes, "piensan" y "hablan". Y quizás es desde esta perspectiva que podemos entender mejor la idea de Tzara: "La pensée se fait dans la bouche.", y la idea de Arp, según la cual, "La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a enmagasiné des réserves."[2] Los diferentes órganos del cuerpo no son, pues, inferiores al órgano cerebral. Ellos, como los nervios o las células son propiamente organismos, unidades vitales de gran intensidad.[3]

Así, como hemos dicho, Tzara nunca da preferencia a la totalidad, sino que da la misma importancia a la totalidad y a los elementos que la componen. En otras palabras, Tzara aplica exactamente el mismo "principio cósmico" a cada organismo y no sólo al hombre.

Ahora bien, diremos que los elementos, por muy diversos o heterogéneos

---

[1] Estas obras de 1920 y de 1921 respectivamente, se encuentran entre las pp. 141-179 de *O.C.*, t. 1 (las ediciones originales que aquí se presentan son, sin embargo, posteriores al periodo dadá). Si en la primera de dichas obras sólo aparecen los órganos oreja y cerebro desinteresado, en la segunda, los órganos restantes citados en el texto (repitiendo también la oreja) conforman todos los personajes.

[2] Véase ambas citas en 2.3.2 (la de Arp, en nota). Con ello, Tzara consuma la ruptura con la jerarquía clásica que pone a las "facultades superiores", así la inteligencia, como superior al cuerpo, pero también al cerebro con respecto a los otros órganos corporales. No es casual que donde diferentes órganos toman la palabra haya un "cerebro desinteresado", cerebro que no impone un régimen de servidumbre a los otros órganos. El cuerpo deja así de ser un simple instrumento de acción y de selección para la acción. Como Bergson indica, el cerebro elige lo que es útil para la acción, olvidando el resto: "tout ce qui intéresse notre action sur les choses; nous avons négligé le reste. Le cerveau paraît avoir été construit en vue de ce travail de sélection." *La pensée et le mouvant*, p. 152.

[3] En el tratamiento del cuerpo que hace Tzara, se deja entrever la enorme vitalidad que encierra todo organismo. La importancia indiscutible del cuerpo en Tzara se trasluce en su obra. Así, en una estadística del vocabulario de sus *Vingt-cinq poèmes* (1918), realizada por Marguerite Bonnet, Marie-Claire Dumas, Étienne-Alain Hubert, y referida por Béhar, se desprende que la mayor parte se la lleva el cuerpo: "103 items désignent des éléments du corps humain, dont 45 les organes internes". (*O.C.*, t. 1, p. 645). Con todo, es imposible extraer este tema de la perspectiva cósmica. Así, esta estadística sigue: "72 désignent des animaux, 46 des végétaux, 30 des minéraux". *Ibíd*.

que sean, no nos llevan a un mundo desmembrado o desordenado. Al contrario, para Tzara, los elementos se hayan inextricablemente unidos y dan de la naturaleza una imagen vitalmente ordenada, organizada:

> Les éléments s'aiment si étroitement serrés, enlacés véritablement, comme les hémisphères du cerveau et les compartiments des transatlantiques.[1]
>
> La nature est organisée dans sa totalité…[2]

Así, pues, Tzara nos ofrece la visión de un universo compuesto de elementos profundamente heterogéneos, pero susceptibles de formar los más diversos cuerpos, vitalmente unidos u ordenados (así, en organismos, seres, etc.). La naturaleza misma, en su totalidad, forma un cuerpo, una unidad vital (compuesta de todos los elementos y sus cristalizaciones variadas). Es decir, la diversidad cósmica es también una "unidad cósmica"[3], una unidad vital.[4]

3.3.3 Lo cósmico como proceso

A la imagen de variedad y vitalidad del cosmos ofrecida en los puntos precedentes, sería absolutamente imprescindible añadirle un tercer aspecto: el factor temporal. Después de Dadá, Tzara se referirá en más de una ocasión a la concepción dadá de la vida, del mundo, destacando de ésta la visión de un movimiento y cambio continuos, una visión esencialmente temporal.

De hecho, estas características de movimiento y cambio ¿no son las mismas

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 167.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 118.

[3] Unidad cósmica que Micheline Tison-Braun ve expresada en los *Manifiestos* de Tzara: "L'unité cosmique affirmée dans les *Manifestes*, où elle était déjà à la fois élan et chant". (*Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*, p. 88). En efecto, esta idea de unidad, Tzara la expresa, a veces, a través de la imagen del imán, del magnetismo, o uniendo las alturas con las profundidades del mundo, en comunicación continua: "La hauteur chante ce qu'on parle dans la profondeur." *Dada Zürich-Paris*, p. 118.

[4] Tzara expresará la voluntad de los dadaístas por "rendre à la vie une unité primordiale". *O.C.*, t. 4, 400.

que Tzara nos ofrece de Dadá y de su esfuerzo constante por romper toda forma sedimentada, refractaria al movimiento, al cambio? Y este mismo esfuerzo, ¿no implica una adhesión al espíritu mismo de la vida así entendida? Así, por ejemplo, el gesto dadá lleva implícita una concepción de la vida, y el modo de mantenerse fiel a ella. De modo que, según Tzara, de Heráclito, Dadá no sólo extrae su "gesto", sino también la visión del mundo que lo envuelve y penetra y que es "movimiento continuo, perpetuo cambio, fuga del tiempo":

> Nous ne prêchions pas nos idées, mais nous les vivions nous-mêmes, un peu à la manière d'Héraclite dont la dialectique impliquait qu'il fît lui-même partie de sa démonstration comme objet et sujet à la fois de sa conception du monde. Celle-ci était mouvement continu, perpétuel changement, fuite du temps. Ainsi fûmes-nous désignés à prendre comme objet de nos attaques les fondements mêmes de la société, le langage en tant qu'agent de communication entre les individus et la logique qui en était le ciment.[1]

Veremos aquí expresado el carácter radicalmente afirmativo de la crítica y de la destrucción llevada a cabo por Dadá. Todo lo que no respete, todo lo que obstaculice la fluidez esencial del mundo, es objeto de ataque por parte de Tzara y Dadá (lenguaje, lógica, moral, etc.). De ahí que no exista ninguna incompatibilidad entre la afirmación de la destrucción y la afirmación de cada instante, de su vitalidad, de su intensidad. Sólo, desde esta última afirmación, la primera adquiere valor. Y es que, podemos decir que del mismo modo que los elementos cósmicos—por pequeños o inorgánicos que sean— están dotados de vitalidad, la vitalidad del tiempo es afirmada en cada instante. Cada instante es plenamente vital ("nous affirmons la vitalité de chaque instant") y expresa, la potencia, el carácter transformador del tiempo ("savoir qu'à chaque instant — perpetua mobilia — c'est aujourd'hui.").[2]

De ahí la importancia de un arte inmediato, temporal, que permita la expresión de las variaciones constantes, instantáneas del espíritu, no menos que del mundo o de la materia (2.3.3). Como Tzara dirá más tarde, Dadá

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 67. Tzara reitera esta percepción del mundo. Así, en otro momento dice: "le monde est un incesant changement, un mouvement continu." *O.C.*, t. 5, p. 55.

[2] Véase el punto 2.3.3.

“vivait dans l’expression de l’instant”.[1]

Naturalmente, podemos ver en la reiterada afirmación del instante —y consecuentemente, de “toda la existencia”– en Tzara, algo muy próximo a Nietzsche:

> Si nous disons *oui* à un seul instant, nous disons *oui*, par là, non seulement à nous-mêmes, mais à toute l'existence. Car rien n'existe pour soi seul, ni en nous, ni dans les choses; et si notre âme, une seule fois, a vibré et résonné comme une corde de joie, toutes les éternités ont collaboré à déterminer ce seul fait et dans cet unique instant d'affirmation, toute l'éternité se trouve approuvée, rachetée, justifiée, affirmée.[2]

Y por otro lado, también obviamente, podemos reconocer en la concepción del tiempo de Tzara —o Dadá—, algo muy cercano a Bergson. Así, cuando Tzara indica que en el arte para la diversidad, la totalidad o el universo quieren ver “la vida lenta que existe y duerme” en lo que comúnmente se llama “muerte”, ¿no afirma Tzara la necesidad “de ver todas las cosas *sub specie durationis*” como Bergson señala? ¿No es así como indica este filósofo que “lo muerto resucita” y lo dormido, “despierta”? En efecto, podemos encontrar una importante coincidencia entre la perspectiva cósmica de Tzara y el filósofo francés:

> ... habituons-nous, en un mot, à voir toutes choses *sub specie durationis*: aussitôt le raidi se détend, l'assoupi se réveille, le mort ressuscite dans notre perception galvanisée.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 5, p. 519.

[2] Nietzsche, *La volonté de puissance II*, “Tel”, IV, 633, p. 465. Para Tzara, el poeta dadá “donnait son adhésion totale à la vie”. (*O.C.*, t. 5, p. 379). La afirmación de la vida en Tzara se manifiesta en muchos momentos, como ya hemos puesto de relieve en el punto 2.6.4. Añadiermos, que esta afirmación no cesa nunca en Tzara. Así, hacia 1951, nuestro autor expresa la necesidad de “exaltar” la existencia, la vida, dado que ésta no se afirma suficientemente: “On se trompe si l'on croit que l'amour de la vie est un sentiment commun qu'il n'est nullement besoin d'exalter tant il est présent dans chaque individu. S'il est vrai que tout homme aime la vie, la conscience de cet amour n'a que peu de place dans un monde qui tient bien plus à ses prérrogatives matérielles qu'à la joie de vivre.” *O.C.*, t. 5, p. 137.

[3] Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 142. Quizá, desde esta perspectiva, el arte de la diversidad podría tener, en cierta forma, el sentido que tiene para Bergson la filosofía. Como nos dice Deleuze

Así, en resonancia con el pensamiento de ambos filósofos, Tzara hablará de la “infinidad” de recursos de la vida, de su naturaleza plástica, transformadora: “La vie dans l'infinité de ses ressources, dans son changement continuel et multiple…”[1]

Y el cuerpo mismo, como totalidad,[2] más allá de los organismos y elementos que la componen o conforman, es un flujo abierto al azar y al acontecimiento:

> La prétention du sang de répandre dans mon corps et mon événement le hasard de couleur de la première femme que j'ai touchée avec mes yeux en ces temps tentaculaires.[3]

---

al referirse a Bergson: “Nous ouvrir à l'inhumain et au surhumain (des durées inférieures ou supérieures à la nôtre ...), dépasser la condition humaine, tel est le sens de la philosophie” (los puntos suspensivos son del autor). Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 19.

[1] *O.C.*, t. 5, p. 379. Tzara remite esta percepción de la vida a Dadá.

[2] En Tzara esta totalidad es abierta. Respecto a lo abierto de la totalidad, podemos encontrar en Bergson algo semejante, pues si bien éste relaciona la totalidad del universo con el organismo vivo (“c'est bien plutôt à la totalité de l'univers matériel que nous devrions assimiler l'organisme vivant.” *L'évolution créatrice,* p. 15), Deleuze advierte que “ce n'est pas le tout qui se ferme à la manière d'un organisme, c'est l'organisme qui s'ouvre sur un tout, et à la manière de ce tout virtuel. ” (Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 110). El “todo” de Bergson, para Deleuze, señala una virtualidad (*Ibid.*, p. 95). Por su parte, Tzara relacionará explicitamente totalidad y virtual en 1947, al referirse al tratamiento del objeto por parte del “modernisme”: “l'objet pris dans sa totalité virtuelle et plastique.” *O.C.*, t. 4, p. 349.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 376. La independencia que Tzara da a los órganos destruye la idea de un organismo cerrado. De hecho, se podría decir que Tzara destruye la misma idea de organismo, como imagen representativa del cuerpo, y se podría ver, en este sentido, algo cercano al “cuerpo sin órganos” de Deleuze y Guattari. Como nos dice Mireille Buydens: “il s'agira de se constituer un corps sans organes (un corps sans formes imposées, fluide, libre, intense...)”. (Buydens, *Sahara,* p. 49). Añadamos que en correspondencia con la idea de cambio constante, de movimiento incesante, de tiempo, en el estilo de Tzara predomina lo fluido, gesto que podría aproximarse a lo que en un momento dado dice Bergson: “et qu'il faudrait se servir de tout, du fluide autant et plus que du condensé, pour ressaisir le mouvement intérieur de la vie.” (*L'évolution créatrice,* p. 46). Tanto en el ritmo (encabalgamiento de frases, etc.), como en el vocabulario de Tzara es perceptible esta fluidez. Respecto al vocabulario, destacamos que el elemento corporal más relacionado con lo cósmico, en Tzara, es la sangre. Tzara dirá “sang divers et cosmique” al referirse a la potencia del artista (Sanouillet, *Dada à Paris,* p. 498); la obra cósmica de Reverdy se introduce en nuestra sangre (*Dada Zürich-Paris,* p. 118). Recordaremos asimismo, que la moral embotaba las venas, la fluidez de la sangre, la fluidez de la vida.

3.4 Arte para la diversidad cósmica

Una vez aclarada la visión del mundo o visión "cósmica" de Tzara, nos surgen las preguntas siguientes: ¿qué sentido tiene una obra de arte en esta perspectiva cósmica? y ¿cómo, concretamente se crea una obra cósmica, una obra para la diversidad cósmica? Son las cuestiones que vamos a ver en este apartado.

3.4.1 El arte cósmico muestra la vitalidad del mundo

Empecemos por la siguiente pregunta: ¿Cómo será un arte que sirva para afirmar la diversidad cósmica?

Antes que nada diremos que el arte cósmico, para Tzara, es una aplicación del primer principio de lo cósmico. El artista cósmico manifiesta o expresa la diversidad de elementos cósmicos, sin establecer entre ellos una jerarquía. Así, el poeta Reverdy, al dejar manifestar simultáneamente todos los elementos (menos al hombre), se aproxima a ese primer principio.

> Il se raproche du premier principe en ne faissant pas de morale, car il laisse tous les autres éléments (sauf l'homme) se manifester simultanément.[1]

Diremos también que en consonancia con la concepción del mundo vista en el anterior apartado, un arte para la diversidad, tiene la función de mostrarnos la plena vitalidad de los elementos cósmicos, así la vida de la materia. En efecto, en un poema, Tzara dirá de una construcción de Janco, que da a la materia la posibilidad de mostrar su vitalidad:

> la partie supérieure de la construction donne la
> possibilité à la matière de
> montrer sa vie...[2]

La afirmación de la materia —o mejor de los materiales, pues se atiende a su variedad—, sin establecer en ella ninguna jerarquía exterior, sino al contrario,

---

[1] *Dada Zürich-Paris,* p. 135.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 514.

atendiendo a su fuerza interna, a la que se le deja "hablar su propia lengua", es algo común a los dadaístas. Así, Raoul Hausmann también nos dice:

> Le matériel soi-disant préfabriqué n'attend que d'être employé pour se libérer de la prison selon l'usage et pour pouvoir parler son propre langage. Les matériaux ne sont pas inertes, au contraire, ils possèdent une force d'expression qu'on doit découvrir, pour démontrer qu'ils sont animés. C'est cela le caractère caché mais révélateur du collage.[1]

Materia viva, vitalidad liberada, el artista cósmico descubre la vida de la materia, sus virtualidades intrínsecas, creativas. En esta línea se puede situar la admiración de Tzara por las composiciones realizadas con materiales rotos o viejos por Schwitters, como ya hemos visto en 2.3.3, o por los descubrimientos cubistas que integran "materiales diversos" en la pintura y descubren en ellos potencias desconocidas, vibraciones:

> Lorsqu'on découvrit la différenciation de hauteur et de vibration que les matériaux divers apportent sur la toile …une des plus importantes découvertes qu'on ait fait en esthétique comme application d'une idée sur la matière, et je trouve la réalisation merveilleusement naturelle.[2]

Y también Tzara admira los rayogramas de Man Ray, como testimonia Louis Aragon:

> On distinguera d'une part l'enthousiasme de Tzara devant la découverte des photogrammes de Man Ray … qui lui permettent … de mettre en avant la virtuosité de Man Ray à arracher aux matériaux (lumière, papier) des propriétés nouvelles...[3]

Así, a través de estos elementos o materiales como la luz y el papel, Man

---

[1] Concretando este hecho, Hausmann prosigue así: "En déchirant un morceau de papier, ce morceau vous donne une indication, une direction, il montre comment il voudrait être formé et il faut avoir assez de doigté pour suivre les indications de la matière, qu'on « libère » ainsi." Hausmann, *Courrier Dada*, p. 207.

[2] Esta diferenciación de los materiales es esencial para Tzara, quien hace un esfuerzo análogo: su obra se hace a través de continuas "diferenciaciones" (p. 553). En "El concierto de vocales", Tzara crea a través de "variaciones" y diferenciaciones, nacidas del "contraste entre lo real y lo abstracto" (p. 552). Las páginas corresponden a *O.C.*, t. 1.

[3] Louis Aragon, *Les collages*, Hermann, París, 1980, p. 106.

Ray descubre otros elementos invisibles para la percepción normal. Y para Tzara esto es un punto esencial del arte cósmico en general: el arte cósmico tiene la exigencia de ampliar el campo de la percepción, en darnos a oír y a ver lo que no se oye, lo que no se ve. En efecto, Tzara advierte la necesidad de aumentar la percepción, de captar lo invisible que nos rodea, lo que no se capta directamente con los "ojos", lo que "no se ve" ni "oye":

> J'écoute le ronflement d'un serpent de mine de pétrole, une torpille se tord la bouche, la vaisselle se casse avec le bruit des querelles de ménage. Pourquoi ne fait-on pas le portrait de tout cela? Parce que cela s'adresse à une commotion particulière à travers un canal qui débouche sur ces sortes d'émotions mais qui ne fait aucune consommation ni d'yeux ni de couleurs.[1]

> Le rythme est le trot des intonations qu'on entend; il y a un rythme qu'on ne voit et qu'on n'entend pas: rayons d'un groupement intérieur vers une constellation de l'ordre.[2]

3.4.2 Fuerzas virtuales de los elementos inorgánicos

Por tanto, todo el proceso que llevará a cabo el artista con las materias y elementos más diversos (así dejarlos en libertad, deformar, etc.) tiene el sentido de dejar aflorar las dimensiones poéticas del mundo, dimensiones que muchas veces permanecen en estado latente, virtual, sin actualizarse.

Así, como ya hemos visto, Tzara descubría vida hasta en lo inanimado o en lo "muerto". En efecto, Tzara expresará que la diferencia entre lo orgánico y lo no orgánico carece de sentido. No ya que exista hermandad entre el hombre y la piedra —como ya vimos—, sino que entre las máquinas y los órganos, así el cerebro, existen "estrechas relaciones", profundas afinidades. Esto —una tranquila convivencia con las máquinas— es lo que, por ejemplo, Tzara reconoce en el arte de Picabia:

> En peinture Picabia a détruit la « beauté » et construit avec les restes — carton — argent — l'oiseau du mécanisme éternel cerveau en étroits rapports

---

[1] *O.C.*, t. 1. p. 416.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 167.

> avec les qualités des machines. / ... le dégoût des systèmes vus mène Picabia aux claires réalités de la sobriété (il trouve ses organes dans le règne des machines, et reste tranquilité)...[1]

No existe en Tzara, como aquí se observa claramente, —ni en Dadá— ninguna contraposición humanista frente a las máquinas.[2] Más aún, Tzara verá en la exactitud de las máquinas (así, en el aparato fotográfico del que se sirve Man Ray para realizar sus rayogramas), un modelo de la nueva sensibilidad, sensibilidad precisa frente a la imprecisión de una sensibilidad "demasiado humana", falsa y temblorosa:

> Mais parlons art. Oui, art. Je connais un monsieur qui fait d'excellents portraits. Le monsieur est un appareil photographique. Mais, dites-vous, il lui manque la couleur et le tremblement de pinceau. Ce frisson incertain qui fut d'abord une faiblesse et qui, pour se justifier, s'intitula sensibilité. L'imperfection humaine, paraît-il, possède des vertus plus sérieuses que l'exactitude des machines.[3]

Las diferenciaciones entre orgánico e inorgánico carecen de valor desde el punto de vista de la diversidad cósmica —diversidad que implica todos los elementos— y sobre todo desde el punto de vista de las fuerzas. Todos los

---

[1] *Dada Zürich-Paris,* p. 189.

[2] Deleuze y Guattari hablarán de "la machinerie moléculaire dadaïste". A través de la relación positiva de Dadá con la máquina, estos autores ven en el movimiento dadá una "revolución de deseo", un movimiento de "desterritorialización" ("alegre movimiento" de liberación del deseo que el surrealismo —"anti-maquinismo humanista"— trata de ahogar, de edipizar): "la machinerie moléculaire dadaïste, qui opère pour son compte un renversement comme révolution de désir, parce qu'elle soumet les rapports de production à l'épreuve des pièces de la machine désirante, et dégage de celle-ci un joyeux mouvement de déterritorialisation par-delà toutes les territorialités de nation et de parti; enfin un anti-machinisme humaniste, qui veut sauver le désir imaginaire ou symbolique, le retourner contre la machine, quitte à le rabattre sur un appareil oedipien (le surréalisme contre le dadaïsme, ou bien Chaplin contre le dadaïste Buster Keaton)" (Deleuze, G., Guattari, F., *L'Anti-oedipe, Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, París, 1972/1973, p. 486). En el apéndice en el que se inserta este comentario, se encontrarán observaciones sumamente interesantes sobre algunos artistas dadaístas: precisamente Picabia y Man Ray, pero también Schwitters y Duchamp. Más detalles sobre el carácter dadaísta de Keaton (y la relación de Dadá y la máquina), se pueden encontrar en Deleuze, G., *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, París, 1983, pp. 239-242.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 416.

elementos están dotados de ellas, de una plena vitalidad, vitalidad que no concierne únicamente a lo actualizado, sino también a lo virtual, a las fuerzas virtuales aún no actualizadas. El artista debe captar las fuerzas invisibles, latentes, los indicios de futuro en el presente, así como capta las virtualidades de la materia y de los elementos, sus intensidades:

> N'est-elle pas dense et sure [sic] la matière dans sa pureté. / Sous l'écorce des arbres abattus, je cherche la peinture des choses à venir, de la vigueur et dans les canaux la vie gonfle peut-être déjà, l'obscurité du fer et du charbon.[1]

> Savoir reconnaître et cueillir les traces de la force que nous attendons, qui sont partout, dans une langue essentielle de chiffres, gravées sur les cristaux sur les coquilles les rails dans les nuages dans le verre à l'intérieur de la neige la lumière sur le charbon la main dans les rayons qui ce groupent autour des pôles des magnets sur les ailes.[2]

3.4.3 Construir con las fuerzas, comunión con la vida

En cierta forma no es del todo exacto decir que Dadá presenta la diversidad cósmica, sus elementos, sus virtualidades, sus fuerzas. Y es porque el artista, al crear su obra, se une con estos elementos, se hace indiscernible con ellos.

El arte dadá no sólo presenta estas fuerzas de la naturaleza (¿no habría aquí aún una cierta representación, un rastro de cierto arte representativo?), sino que confluye, se confunde con ellas; las obras dadaístas se construyen con ellas, a través de ellas**.** En cierta forma, hay en este arte una esencia impersonal, anónima pues el artista cósmico crea con las fuerzas naturales, hace obra con ellas: la noble fuerza espontánea, la noble fuerza destructiva o el azar,[3] fuerzas cósmicas o cosmogenéticas elementales. Con respecto a la

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 167.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 167. Ver también la sección 2.3.4.

[3] En su *Historia del dadaísmo*, el dadaísta Hans Richter, señala el azar como el “descubrimiento mayor de Dadá” (pp. 56-57). Este descubrimiento lo incorporan los dadás hasta en sus conversaciones, descubriendo con ello “relaciones donde aparentemente no existía ninguna.” (p. 57). Según Richter, en el proceso creativo, la combinación del azar y de la potencia ordenadora del individuo eran considerados por Dadá como complementarias, no como elementos excluyentes (p.

fuerza espontánea, Tzara nos dirá más tarde, que no se trata tanto de "presentar la espontaneidad de la naturaleza" sino de ser espontáneo como ella, de producir como ella:

> L'objectif des arts plastiques a toujours été, sinon de présenter la spontanéité de la nature dans sa fraîcheur profonde —ce qui équivaudrait à une prétention absurde—, du moins d'en créer la correspondance dans un milieu privilégié.[1]

El arte espontáneo precisamente revela el acuerdo profundo entre la potencia creativa del individuo y la naturaleza,[2] y ese acuerdo es el que garantiza la comunión con las cosas, con la vida:

> La spontanéité ferme le circuit des problèmes et le monde que chacun crée en soi-même, purifie l'oeuvre d'art et engendre la communion intime de l'âme avec les choses. C'est le grand principe du subjectivisme, la noble force de la réalité...[3]

> Il s'agit de retrouver le fil interrompu de la spontanéité première. L'accord entre la nature des choses et celle de l'individu.[4]

---

64). Diremos por último que, para Richter, Tzara llevó, en el "ámbito literario", hasta las últimas consecuencias el principio del azar (p. 58). Sobre la importancia del azar y las aplicaciones diversas que le dan los dadaístas, véanse también las páginas 55-70.

[1] *O.C.*, t. 4, p. 370. Como también Arp advierte, no se trata de copiar o reproducir la naturaleza, sino de hacer un movimiento análogo a ella, "producir": "Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit…" (*Jours Effeuillés*, p. 183). Y es así como el artista creará un mundo subjetivo, autónomo, vitalmente compuesto, como nos dicen conjuntamente Arp y Tzara: "L'artiste ne pouvant pas envisager tous les rapports de la réalité du monde, créa un monde de formes et de couleurs, subjectif, qu'il extériorisa dans *tous ses rapports*, parce que ce monde fut créé dans ce but (peintural ou sculptural) et dont les éléments sont aussi les moyens." *O.C.*, t. 1, p. 557.

[2] La cita sobre Arp, en la sección 2.3.2, mostraba como el arte espontáneo revela al mismo tiempo el impulso creador del individuo y de la naturaleza. En otro momento, Tzara nos dice: "La nature est ce qui sort des yeux et des doigts —librement—". (Citado por Peterson, *Tristan Tzara,* p. 60). El arte, para Tzara, no sólo muestra esta coincidencia, sino que aporta un conocimiento de la realidad, del universo.

[3] Véase 2.3.2.

[4] *O.C.*, t. 4, p. 409.

La comunión con la vida, con las cosas no es pues el resultado de una contemplación, sino de una actividad, actividad que pone de relieve la fuerza creativa del mundo, del universo, actividad donde ya no se distingue la potencia creativa del individuo y ella, donde una y otra se confunden o mejor, se funden en una única intensidad:

> Volonté de la parole: un être debout une image, une construction unique, fervente de couleur, dense — intensité, communion avec la vie.[1]

3.4.4 Obra de arte: un caos ordenado

Pero, concretamente, ¿cómo se pone en práctica todo lo que hemos dicho en la obra de arte? O, dicho de otro modo, ¿cómo captar las fuerzas y cómo hacer un compuesto con ellas?

Una idea esencial en Tzara para responder a esta pregunta sería la siguiente: la obra de arte es una unidad de orden y caos (como veremos, en Tzara no hay contraposición entre estos dos términos). En efecto, en una carta a Picabia, Tzara manifiesta que la obra que busca crear el artista de sangre "cósmica" —como Picabia o Tzara mismo— es una "unidad severa" compuesta de "caos" y "ascetismo", es decir, una unidad que es ordenada por el artista (por su "ascetismo") y que contiene en ella, al mismo tiempo, el caos:

> Je viens de recevoir votre livre. Permettez-vous que je vous nomme mon ami ? Car j'y trouve le sang divers et cosmique, la force de réduire, de décomposer et d'ordonner ensuite en une unité sévère ce qui est chaos et ascétisme en même temps. Cela m'est très proche (vous verrez mon manifeste) et je cherche depuis longtemps d'y arriver.[2]

Pero, ¿qué quiere decir exactamente "ordenar en una unidad severa lo que es

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 167. El arte para la diversidad, para el universo es también el arte "para la totalidad" (ver 3.3.1). Y ciertamente esta totalidad abierta y creativa es a la que accede el artista a través de su actividad creativa, del mismo modo que para Bergson, según Deleuze: "Si l'homme accède à la totalité créatrice ouverte, c'est donc en agissant, en créant plutôt qu'en contemplant." *Le bergsonisme*, p. 118.

[2] Carta del 4 de diciembre de 1918. *Dada à Paris*, p. 499. Tzara se refiere a la obra de Picabia, *L'Athlète des pompes funèbres*.

ascetismo y caos al mismo tiempo”? Intentaremos dilucidar poco a poco esta frase que es, obviamente, compleja.

Primeramente, es necesario ver la idea de “ordenar el caos en una unidad”. En efecto, para nuestro autor, esto es la condición *sine qua non* de una obra de arte. Como se ve en el siguiente fragmento, para Tzara, una obra de arte (como un cuadro) crea, delante del espectador, un espacio “de nuevas condiciones y posibilidades”, donde es posible “hacer encontrarse dos líneas geométricamente constatadas como paralelas”. En ese espacio, en ese mundo ya no hay contradicción entre el orden y el desorden, entre yo y no-yo, entre afirmación y negación. Allí, se fusiona el caos cósmico y lo ordenado en una pureza absoluta:

> Un tableau est l'art de faire se rencontrer deux lignes géométriquement constatées parallèles, sur une toile, devant nos yeux, dans la réalité d'un monde transposé suivant de nouvelles conditions et possibilités. Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'oeuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, elle est sans cause et sans théorie.
>
> *Ordre = désordre, moi = non-moi, affirmation = négation*: rayonnements suprêmes d'un art absolu. Absolu en pureté de chaos cosmique et ordonné, éternel dans la globule seconde sans durée sans respiration sans lumière sans contrôle.[1]

Pero, ¿por qué esta necesidad del caos en el arte, profundamente sentida por Tzara? Es porque el caos no es otra cosa que el conjunto de las fuerzas naturales de las que hemos hablado antes: la noble fuerza espontánea, la noble fuerza destructiva o el azar, fuerzas cósmicas elementales. A este respecto, pensamos que la idea de Tzara es muy próxima a la de Paul Klee expresada en el siguiente fragmento (cabe añadir que Klee era un autor muy valorado por el círculo del Cabaret Voltaire, y es muy probable que Tzara conociera algunos escritos suyos). En él, Klee afirma, desde su punto de vista de creador, que en realidad el verdadero caos no se opone al orden sino que se encuentra “en el centro de la balanza”:

> Le chaos comme antithèse de l’ordre n’est pas proprement le chaos, le chaos véritable; c’est une notion “localisée”, relative à la notion d’ordre cosmique et

[1] *Dada Zürich-Paris,* p. 143.

> son pendant. Le chaos véritable ne saurait se mettre sur le plateau d’une balance, mais demeure à jamais impondérable et incommensurable. Il correspondrait plutôt au *centre* de la balance.[1]

En otras palabras, quien opone el caos al orden, es decir, quien sólo ve en el caos una terrible fuerza destructora, no conoce la verdadera fuerza creadora —aunque a la vez y necesariamente destructora— del caos, fuerza que, a fin de cuentas, es la fuente de toda creación. Y no es necesario ir lejos para buscar esta fuerza creadora del caos. Tzara piensa que en el interior mismo del hombre hay caos[2] : el hombre en sí mismo, como dice él, es una infinita informe variación constituida de caos.[3] Y la obra de arte verdadera, por su parte, nacerá sólo cuando el creador sea capaz de enfrentarse con ese caos interior y de darle cierta forma, cierto orden.[4] Más exactamente, añadamos, la forma dada al caos por el artista aún no es definitiva, aún es susceptible de una infinita variación: es, por decirlo así, un orden virtual que tomará su forma actual sólo en el momento de su contacto con el espectador. Es lo que Tzara decía en el fragmento anteriormente citado: “Ce monde [el mundo que crea un cuadro] n'est pas spécifié ni défini dans l'oeuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur”.

---

[1] Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, Denoël, 1999, p. 56. Añadiremos que tampoco para D.H. Lawrence el caos es la antítesis del orden; según él, el caos al que nos hemos acabado por acostumbrar lo llamamos “cosmos”: “L'homme, les animaux et les fleurs vivent tous dans un chaos étrange, un perpétuel déferlement. Le chaos auquel nous avons fini par nous accoutumer, nous le nommons cosmos. L'indicible chaos intérieur dont nous sommes formés, nous le nommons conscience, esprit, voire civilisation. Mais c'est, en définitive, le chaos, qu'il soit ou non illuminé par des visions.” D.H. Lawrence, “Le chaos en poésie”, en *D.H. Lawrence,* Éditions de l’Herne, París, 1988, p. 189.

[2] Véase el siguiente comentario de Richter: “Cuando Ball, declaraba: « Me he examinado a fondo: jamás podré aceptar el caos », y cuando Tzara, al contrario, buscaba justamente ese caos”. *Historia del dadaísmo,* p. 64.

[3] Recordemos el fragmento ya citado en el punto 3.3.2: “Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme?”.

[4] Así, Tzara habla de su esfuerzo continuo de extraer orden (o “claridad”) del caos: “... pour des personnes compliqués comme moi, vivant de chaos et de clarté” (*O.C.,* t. 1, p. 281). Cabe anotar que esta es también una idea de Nietzsche: “Se rendre maître du chaos intérieur, forcer son propre chaos à prendre forme; …voilà la grande ambition. … Tous les arts connaissent cette ambition du grand style”. *La volonté de puissance II*, Gallimard, “Tel”, IV, 450, p. 404.

En todos estos sentidos, a nuestro parecer, esta idea de Tzara de la obra de arte como caos ordenado es muy cercana a la noción de "composición de caos" o *chaosmos* en Deleuze y Guattari:

> L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé — non pas prévu ni préconçu. L'art transforme la variabilité chaotique en variété *chaoïde*...[1]

3.4.5 Contener el caos en una unidad severa

Volvamos a la fórmula de Tzara: "ordenar en una unidad severa lo que es ascetismo y caos al mismo tiempo". ¿Qué es el "ascetismo"? ¿Qué es la "unidad severa"?

Antes de hablar de este tema, sin embargo, es necesario ver otra idea esencial de Tzara sobre la obra de arte: para él, la obra de arte es una unidad vital, un caos (o un conjunto de elementos muy heterogéneos) ordenado en una unidad vital: así, una pintura es un "organismo que vive, que tiene su equilibrio y que es acabado como un protozoo y como un elefante". Y, para nuestro autor, es este orden vital contenido en la obra el que la hace "cósmica":

> L'artiste ... porte sur la toile un organisme qui vit, qui a son équilibre, qui est achevé comme un protozoaire et comme un éléphant.[2]

> Ce que je nomme "cosmique" est une qualité essentielle à un oeuvre d'art. Parce qu'elle implique l'ordre qui est condition nécéssaire à la vie de tout organisme.[3]

---

[1] Deleuze, G., Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 192.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 555. En este modo de ver la obra de arte como un organismo completo, autónomo, podríamos ver una cierta coincidencia con Bergson. Al menos, ello parece desprenderse de esta observación de Jankélévitch en su libro *Henri Bergson*: "Le trait distinctif et vraiment inimitable des choses spirituelles —organisme, oeuvre d'art ou état d'âme— est donc d'être toujours *complètes*, de se suffire toujours parfaitement à soi-même...". pp. 9-10 (los puntos suspensivos son del autor).

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 134. Esta unión de arte y vida, no es extraña a Bergson, quien relaciona directamente vida y creación: "l'ordre « vital », qui est essentiellement création". (*L'évolution créatrice*, p. 231). Es a este orden al que sin duda se refiere Tzara con lo "cósmico". Precisamente

De este modo, una verdadera obra de arte, una obra de arte cósmica, es siempre un ser viviente: como dice Tzara, es un organismo móvil ("locomotives") y abierto al devenir del mundo, es decir, en permanente comunicación con "el viento transparente de la sensación momentánea" por todos sus lados. Asimismo, esa obra expresará una realidad autónoma, "completa en su unidad" (cuya verdad el artista "ve" y construye al margen de la realidad objetiva). En una palabra, cada obra cósmica es a la vez un organismo y un "mundo", es un organismo-mundo:

> L'artiste nouveau ... crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs, des organismeslocomotives [sic] pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée.[1]
>
> Les réalités, les créations n'ont pas de bouts ni de pieds mais sont complètes dans leur unité.[2]
>
> Le peintre met à côté d'une réalité objective, une vérité vue par lui...[3]
>
> Le peintre nouveau crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une oeuvre sobre et définie, sans argument.[4]

En síntesis, la obra de arte para Tzara ha de ser un "caos cósmico y ordenado", es decir, un caos ordenado en una unidad vital como un organismo que, al mismo tiempo, exprese un "mundo". Y, es precisamente por esta razón

---

para enfatizar el carácter vital de la obra, Tzara iguala ésta a un organismo. Pero el uso de la noción de organismo, por parte de Tzara, es una manera de hablar que no implica que los elementos mismos sean orgánicos. Lo característico de lo cósmico, como hemos dicho, es que no hay diferencia entre lo orgánico y lo no orgánico, así como no la hay entre los elementos abstractos y concretos. Los elementos cósmicos implican desde lo más material y tangible (madera) a lo más abstracto pero no menos real (el "negro"). Más aún, lo característico del arte cósmico es que intenta unir vitalmente lo orgánico e inorgánico. Así las máquinas y los órganos de Picabia, y la pintura y vida en Janco: "Je vois chez Janco la tendance vigoureuse de mettre en relation la peinture et la vie, organiquement." *O.C.*, t. 1, p. 554.

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 558. Esta frase es obra de Arp y Tzara.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 553.

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 142.

que Tzara exige al artista un gran "ascetismo" a la hora de crear, para que su obra exprese un orden vital, esencial y puro, de la manera más transparente y honesta posible. Así, su obra constituirá una unidad severa y cósmica, unidad tan compacta, y a la vez tan compleja y abierta al mundo como un ser viviente. De este modo, su obra aparecerá entre los hombres como un nuevo organismo lleno de vida —aunque, tal vez, de vida virtual, invisible:

> Mais le poète sera sévère envers son oeuvre, pour trouver la vraie nécessité; de cet ascétisme fleurira, essentiel et pur, l'ordre. (Bonté sans écho sentimental, son côté matériel.)
>
> Etre sévère et cruel, pur et honnête envers son oeuvre en préparation qu'on placera parmi les hommes, nouveaux organismes, créations qui vivent dans des os de lumière et des formes fabuleuses de l'action. (REALITE).[1]

Pero, queda la pregunta: ¿de qué manera el artista ha de ser "severo"? ¿Cómo, concretamente, el artista cósmico capta el orden vital, esencial y puro? Obviamente, como afirma Tzara en el fragmento siguiente, lo que le sirve al artista aquí no es la discusión lógica, sino sólo la intuición. Por ejemplo, los escritores "cósmicos-diversos" como Rimbaud, Lautréamont o Jarry, quienes han aparecido, según Tzara, como acontecimientos de la naturaleza,[2] se caracterizan por su potencia de "expresar lo inexplicable simultáneamente" —ya que se trata de reunir en una unidad bien compacta un conjunto de elementos muy heterogéneos—, guiado únicamente por la "severa e intuitiva necesidad":

> Rimbaud + Lautréamont + Jarry… les plus *cosmiques-divers* écrivains … Leur richesse, dont la place est parmi les grandes apparitions et événements de la nature, la diversité cosmique, suprême pouvoir d'exprimer l'inexplicable simultanément, sans discussion logique précédente, par sévère et intuitive

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 167. Observemos en la cita que el orden al que da lugar el ascetismo es considerado por Tzara, "bondad", una bondad sin sentimentalismo, "material".

[2] Por extraña que parezca esta idea de los artistas cósmicos como acontecimientos naturales, podemos encontrar una idea algo semejante en Bergson, para quien la naturaleza "suscita", de vez en cuando ("por distracción"), individuos que la revelan en su pureza original (sustraída de la visión parcial e interesada de la acción utilitaria). Véase *Le rire*, en *Oeuvres*, Édition du Centenaire, p. 461.

nécessité...[1]

Así, la obra de arte cósmica es una unidad severa de caos y de ascetismo al mismo tiempo —unidad que sólo se logra a través de la “sobriedad”, de la “pureza de precisión” (como dice Tzara: “L'ordre est la représentation d'une unité régie par les facultés universelles, la sobriété, la pureté de la précision.”[2]), puesto que cualquier falta de precisión estorbaría la libre fluidez de este compuesto vital y dinámico. Y esa obra será autosuficiente, vivirá por sus propios medios, se mantendrá “de pie”,[3] en interrelación profunda con los hombres, en sus variaciones innumerables.

3.4.6 Ordenar elementos para crear obras fuertes

El artista cósmico reúne y selecciona los elementos más dispares, más heterogéneos, y los concentra en su obra, para que ésta se transforme en una unidad viviente:

> Les éléments multiples, divers et éloignés sont (plus ou moins intensément) concentrés dans l'oeuvre; l'artiste les cueille, les choisit, les range, en fait une construction ou une composition.[4]

Pero, cabe preguntarse: ¿con qué criterios el artista cósmico elige los elementos y los compone como una unidad viviente? Obviamente, el principio

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 412. Para Jankélévitch “l'intuition est l'ascétisme de l'esprit”. (*Henri Bergson*, p. 198). Con la intuición, según Tzara, el artista puede asimismo investigar o explorar la lógica interna de las formas: “ceux qui se donnent la peine d'approfondir par intuition la logique intérieure des formes, peuvent désormais se reposer sur les nouvelles notions douillettes et précises. La clarté devient pour eux l'essence d'un paysage de glace, la simplicité géométrique, le rêve fabuleux de tous.” *O.C.*, t. 1, p. 553.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 134.

[3] Se trata de dar consistencia al compuesto caótico, para que se mantenga por sí mismo, “de pie” (y esta consistencia no va del lado de la perfección formal, sino de la intensidad, como vimos también en 2.3.4): “Volonté de la parole: un être debout une image, une construction unique, fervente de couleur, dense — intensité, communion avec la vie.” (citado en 3.4.3).

[4] *Dada Zürich-Paris*, p. 134.

fundamental es seguir la “severa e intuitiva necesidad”. Pero, con todo, Tzara nos propone algunos criterios más. Antes que nada, es necesario crear “nuevas constelaciones”, constelaciones que concedan a cada elemento su “integridad autonomía”, para que tanto la obra en su conjunto como los elementos que la constituyen puedan expresar su máxima potencia. Para ello, es imprescindible desordenar las relaciones preestablecidas, las cercanías engañosas, convencionales —relaciones o cercanías que muchas veces reprimen las potencias de los elementos—; de ahí la exigencia de tomar elementos “alejados”, “diferentes”. Y, finalmente, el artista ha de descubrir los “grados de necesidad” entre estos elementos severamente seleccionados, según los cuales se establecerán, con todo rigor, las nuevas relaciones:

> Donner à chaque élément son intégrité autonomie, condition nécessaire à la création des nouvelles constellations...[1]

> II y a des moyens de formuler une image ou de l'intégrer, mais les éléments seront pris dans des sphères différentes et éloignées.[2]

> En travaillant, les relations nouvelles se rangent par degrés de nécessité; ainsi naquit l'expression de la pureté.[3]

Sin duda, las posibilidades de composición serán enormes. Precisamente por eso, para crear obras “precisas”, obras “fuertes”,[4] para reordenar los elementos con la máxima precisión, se requiere la decisión del artista, y la “firmeza inquebrantable” de una sensibilidad capaz de comprender la “materia transformada”:

> Arrondir et régler dans des formes, des constructions, les images d'après leur poids, leur couleur, leur matière, ou mettre en rang par plans les valeurs, les densités matérielles et durables par la personnelle décision et la fermeté inébranlable de la sensibilité, compréhension adéquate à la matière

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 167.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 167.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 394.

[4] “Il nous faut des oeuvres fortes droites précises et à jamais incomprises.” *Dada Zürich-Paris*, p. 144.

> transformée, tout près des veines et s'y frottant en souffrance pour la joie présente, définitive.[1]

Ello es así porque en realidad, se trata de encontrar la relación más "natural", más "justa", que es la relación más intensa, donde las fuerzas se concentran y transforman:

> Fixer au point où les forces, se sont accumulées, d'où jaillit le sens formulé, le rayonnement invisible de la substance, la relation naturelle, mais cachée et juste, naïvement, sans explication.[2]

3.4.7 Hervir y deformar los elementos

Así pues, el proceso de unir los elementos más dispares es de una gran complejidad, dado que nos hallamos ante elementos autónomos, dinámicos, vitales, ante sus *fuerzas*. Como advierte Arp al hablar del arte elemental, se trata de dejar al elemento en plena libertad, dejar que actúe espontáneamente. Tzara dirá que es preciso "deformar, hervir" los elementos cósmicos:

> Nous rejetions tout ce qui était copie pour laisser l'élémentaire et le spontané réagir en pleine liberté.[3] (Arp)
>
> Que les éléments cosmiques glissent symétriquement. Déformer, bouillir.[4] (Tzara)

Por tanto no se trata tan solo de unir automáticamente los elementos dispares, sino de profundizar en las virtudes y afinidades que los elementos —

---

[1] Citado en 2.6.2.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 400.

[3] *Jours Effeuillés*, p. 288. Para Dachy, "Cet élémentaire qu'il faut laisser réagir en pleine liberté s'entend littéralement et dans tous les sens. Il s'agit de l'élément au sens strict d'abord, le matériau simple, élémentaire, le papier, la forme, la couleur en tant que telle, la lumière, le son, l'objet, le mot, la lettre, le phonème, le caractère typographique, considérés comme l'unité matérielle élémentaire". Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, p. 271.

[4] *O.C.*, t. 1, p. 395.

autónomos— despliegan al entrar en contacto con otros elementos nuevos —alejados, diferentes. Lo que hace Tzara con las palabras, lo que hace el poeta, sirve para entender este proceso dinámico, proceso que podríamos llamar *fisico-químico*. Así, Tzara, gracias a la ayuda del azar (que revela nuevas relaciones), mezcla e hierve las "palabras de todo el mundo", como si se tratara de una sopa ("bouillabaisse"). El poeta toma las palabras comunes, las agrupa y descubre entre ellas fuerzas actractivas y repulsivas:

> Mes paroles ne sont pas à moi. —J'ai les paroles de tout le monde, j'en fais une petite bouillabaisse bien mélangée, résultat du hasard...[1]

> Les mots eux aussi, sont pris à la nature du langage. Ils sont rendus à la nature objective après leur groupement et l'approfondissement de leurs vertus et de leurs facultés répulsives et attractives. L'interaction de leurs affinités qualitatives et quantitatives prépare et élabore l'image. C'est en cela que consiste *le travail* du poète.[2]

El artista cósmico plasma en la obra este efecto eléctrico surgido de la colisión entre fuerzas diversas. Así, las imágenes poéticas de la obra de Reverdy, *Le voleur de Talan,* ella misma convertida en un "radiador de vibraciones":

> *Le voleur de Talan* est partout un radiateur de vibrations et les images qui se déchargent dans tous les coins (effet presque électrique à son passage) se réunissent autour de lui; l'oeuvre de Reverdy est par cela COSMIQUE.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 577-578. En la p. 382 del misma tomo, Tzara da una fórmula para "hacer un poema dadaísta" en el que el azar de nuevo tiene una gran importancia (como la tiene el hecho de que el poeta se deje llevar por el azar de las impresiones). El azar puede revelarnos relaciones insospechadas, que escapan a las relaciones estables —y tal vez, no menos arbitrarias— de la lógica. Señalamos, por otra parte, que los factores hervir y azar tiene en Nietzsche un sentido preciso para Deleuze, que no vemos muy alejado de Tzara: "Comme dit Zarathoustra, le multiple, le hasard ne sont bons que cuits et bouillis. Faire bouillir, mettre au feu, ne signifie pas abolir le hasard, ni trouver l'un derrière le multiple. Au contraire: l'ébullition dans la marmite est comme le choc de dés dans la main du joueur, le seul moyen de faire du multiple ou du hasard une affirmation." (Deleuze, *Nietzsche*, p. 34). La afirmación del azar en Tzara va más allá del campo del arte; el azar es un factor decisivo de la vida humana, como vimos en 1.4.4 y 1.4.5: "L'expérience est aussi un résultat du hazard [sic] et des facultés individuelles."

[2] *O.C.*, t. 5, p. 244.

[3] *Dada Zürich-Paris*, p. 134. No creemos, como dice Baudouin (ver *Dada*, t. II, p. 84), que Tzara

Si el hacer chocar o hervir los elementos más diversos, nos descubre afinidades múltiples y desconocidas entre ellos, la deformación también puede descubrirnos elementos y fuerzas invisibles. Así, la deformación del objeto que para Tzara tiene como origen un impulso de pureza, llega al último extremo en Man Ray. En efecto, el arte cósmico tiene, para Tzara, una esencial relación con la deformación. Los artistas cósmicos no se fijan en el exterior del objeto, sino que lo deforman, descomponen y penetran, por "pureza". Y así es como el artista llega a tener una visión *ingenua* del mismo, en su "alma" y "sangre":

> Nombre d'artistes ne cherchent plus les solutions dans l'objet et dans les relations de l'extérieur, ils sont cosmiques ou primaires décidés simples sages sérieux.[1]
>
> ... par la pureté nous avons d'abord déformé, puis décomposé l'objet, nous nous sommes approchés de sa surface, nous l'avons pénétrée.[2]
>
> ... je nomme naïveté la vue de l'objet / dans l'âme et dans le sang...[3]

La fecundidad de la deformación se percibe más claramente en los rayogramas de Man Ray. Estos presentan una "deformación mecánica,

---

nos hable aquí de un "humanismo cósmico". Precisamente si esta obra de Reverdy no acaba de convencer a Tzara es porque, en alguna medida, se aproxima al segundo principio de lo cósmico que Tzara rechazaba. Así la cita sigue: "Mais ce halo ambulant, toujours renouvelé; nous laisse une impression nuageusse, et le goût amer qu'on a en sachant que l'homme est centre et qu'il puisse devenir dans sons petit monde: un dieu-maître." En otros momentos, Reverdy sí que es plenamente cósmico, así, por no hacer moral y dejar que todos los elementos — a excepción del hombre—, se manifiesten. Véase 3.4.1.

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 98. Precisamente, por no fijarse en los objetos y sus relaciones exteriores, los artistas se elevan a un "nivel más cósmico", llegando así a una creación "subconsciente": "L'oeuvre s'éloigne de plus en plus de la réalité du monde, son niveau est toujours plus haut, plus différencié, plus cosmique. / On aboutit à la création d'une réalité sousconsciente. L'oeuvre devient plus *immédiate* et l'*émotion* plus forte." afirmarán conjuntamente Arp y Tzara. *O.C.*, t. 1, p. 557.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 394. Para Tzara, por la deformación, como "proceso espiritual de la visión", el pintor y cineasta dadaísta Richter, llega a agrupar las fuerzas: "Richter: la vie, l'expression du mouvement, le groupement intelligent des forces. Il réalise le procès spirituel de la vision par la déformation et la simplicité tourmentées." *O.C.*, t. 1, p. 554.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 514.

precisa” y nos muestran lo que se podría considerar lo invisible, lo sobrante, lo que hay entre los objetos —el “aire”, lo “negro”— y que en virtud de fijarnos en ello, en ese excedente, los objetos mismos se deforman (rota ya la línea divisoria entre los objetos), abriéndonos a una percepción múltiple. Se descubre con ello la potencia sugestiva de la deformación, la potencia de los elementos imperceptibles o, mejor, de las fuerzas subyacentes:

> Le photographe a inventé une nouvelle méthode; il présente à l'espace l'image qui l'excède et l'air...[1]

> ... le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. ... La déformation mécanique, précise, unique et correcte est fixée, lisse et filtrée comme une chevelure à travers un peigne de lumière. Est-ce une spirale d'eau ou la lueur tragique d'un revolver, un oeuf, un arc étincelant ou une écluse de la raison, une oreille subtile avec un sifflet minéral ou une turbine de formules algébriques? [2]

A través de este procedimiento fotográfico, para Tzara, Man Ray descubre la impersonal “belleza de la materia”, la belleza como “producto fisico-químico”:

> ... la beauté de la matière n'appartient à personne car elle est désormais un produit physico-chimique.[3]

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 415.

[2] *O.C.*, t. 1, pp. 416-417. No se dejará de ver la importancia radical de la deformación. La deformación, en realidad, está implícita en todo el proceso creativo puesto que conceder la autonomía al elemento implica una ruptura de las relaciones o de las formas en las que está integrado éste. Dar integridad al elemento es substraerlo de cualquier prisión formal en la que se halle circunscrito, dando así vía libre a su fuerza o potencia. Y la potencia liberada, su intensidad, ya no puede ser únicamente actual sino esencialmente virtual. Es decir, el elemento liberado no puede ser encerrado en ninguna forma actual o dada (de ese modo, quedaría de nuevo aprisionado y traicionada su potencia, la potencia de entrar en nuevas combinatorias). En otras palabras, no es una relación determinada la que es recusada (y a la que se pretendería sustituir por otra) sino toda relación estable. Sólo un sinfín de combinatorias puede ser justo con el elemento liberado. La deformación es pues radical. Ya no podemos ver contornos en los elementos, sino flujos de fuerza o intensidad entrando en relación con otros tantos flujos o intensidades. Apenas podemos hablar ya de “aire” o de “negro”, sino de intensidades.

[3] *O.C.*, t. 1, p. 417.

3.5 Percepción del mundo y conocimiento cósmico

Si Tzara advertía la necesidad de ampliar el ámbito de la percepción, de hacer oír lo inaudible, ver lo invisible, en una palabra, de percibir fuerzas imperceptibles, eso se manifiesta claramente con los rayogramas de Ray, como acabamos de ver.

El arte cósmico, y el arte cósmico dadá específicamente, está unido a este descubrimiento de un mundo invisible o imperceptible en este mundo (el vocabulario de lo microscópico de Tzara encaja con este interés). Las vibraciones de la materia, de las imágenes, las cualidades rítmicas, evocadoras de las palabras fuera del régimen del sentido, etc.; virtualidades en fin desconocidas de los elementos o materias del mundo, que el arte pone de relieve. El artista así, nos descubre las dimensiones poéticas —o poiéticas— de las cosas y del mundo.[1]

Cabe resaltar que para Bergson también el arte "dilata" la percepción, nos da la ocasión de descubrir "cualidades" que escapan a la percepción normal, enriqueciendo de este modo "nuestro presente".[2] Asimismo, Bergson afirma que el arte es el conocimiento de lo individual, pero que también podría pensarse en un conocimiento de la vida en el mismo sentido que el arte (lo cual sería, para él, tarea de la filosofía).[3] Esto es lo que Tzara se propondrá explícitamente después del periodo dadá. El arte mismo será presentado por

---

[1] Tzara considerará un logro de Dadá, el descubrimiento de la poesía en el mundo. Poesía como cualidad de las cosas y seres: "En effet, la poésie est partout, elle est, à l'état latent, répandue sur la surface des choses et des êtres. Elle se trouve dans le roman, dans la peinture, dans la rue, dans l'amour des cartes postales, dans l'amour tout court et les affaires, chez l'enfant et l'aliéné. La poésie est avant tout, avant de devenir poème*, un sentiment*, *une qualité* des choses, *une condition* de l'existence. Elle préside à la formation du langage". *O.C.*, t. 5, p. 70.

[2] "L'art nous fait sans doute découvrir dans les choses plus de qualités et plus de nuances que nous n'en apercevons naturellement. Il dilate notre perception, mais en surface plutôt qu'en profondeur. Il enrichit notre présent". *La pensée et le mouvant*, p. 175.

[3] "Il est vrai que cette intuition esthétique, comme d'ailleurs la perception extérieure, n'atteint que l'individuel. Mais on peut concevoir une recherche orientée dans le même sens que l'art et qui prendrait pour objet la vie en général, de même que la science physique, en suivant jusqu'au bout la direction marquée par la perception extérieure, prolonge en lois générales les faits individuels. Sans doute, cette philosophie…". *L'évolution créatrice,* p. 178.

Tzara como un "modo de conocimiento" [1] —al mismo título que la filosofía o la ciencia—, con sus métodos propios. El arte, en efecto, no sólo nos hace perceptibles cualidades o elementos que generalmente no percibimos, es decir, no sólo ensancha nuestra percepción hasta límites insospechados, sino que busca por sus propios medios —no sistemáticos— un conocimiento profundo y vital de la realidad, de sus leyes, de sus fuerzas. Y este conocimiento se logra de un modo activo, penetrando en esa realidad, como penetra en la materia para extraer sus potencias invisibles o inaudibles, y creando. El arte, para Tzara, es una creación a través de la cual se profundiza en las "leyes de la naturaleza" y descubre las relaciones vitales entre los elementos de la "existencia" y los del "universo":

> Comme la science et comme la philosophie, mais à travers des démarches qui lui sont propres, l'art est un mode de connaissance. Il a pour mission de mettre à découvert les rapports organiques entre les facteurs de l'existence et ceux de l'univers. Il est un approfondissement des lois de la nature, mais n'a rien de systématique. L'artiste refuse l'emploi de toute méthode d'analyse ou d'investigation. Tout au plus utilise-t-il les moyens personnels et individualisés…[2]

Esta dimensión cognoscitiva que Tzara concede al arte posteriormente, ya la encontramos perfilada en el periodo dadá. La encontraremos en la expresión

---

[1] Que el arte es un modo de conocimiento es una idea de Tzara —central en su etapa posterior a Dadá— que llega a adoptar, a instancias de Aragon, "le comité central du PCF (Argenteuil, 1966) dans la "Résolution sur les problèmes idéologiques et culturels". Véase Maryse Vasseviere, "Breton, Tzara y Aragon: « Les trois camarades »", en *Mélusine*, n.º XVII, 1997, p. 98.

[2] *O.C.*, t. 4, p. 411. En otro momento dice Tzara: que lo que le interesa al artista "est l'agencement des lois profondes de cette réalité". (*O.C.*, t. 4, p. 392-393). A propósito del carácter individualizado de esta investigación, ya vimos en el primer capítulo que Tzara no confiaba ni en la lógica ni en la observación. Ni en un punto de vista privilegiado ni en la posibilidad de acoger todos los puntos de vista existentes, puesto que estos están condicionados por la experiencia misma la cual es el encuentro de las facultades individuales con un factor de indeterminación como es el azar. Y éste es relevante en un mundo en perpetuo devenir. Cuando se intenta rebasar la experiencia individual sólo obtenemos generalidades vacías. Por eso, en el periodo dadá, Tzara habla más bien de una lógica o inteligencia individual (dada, además, la diferencia de naturaleza existente entre los individuos). Lo que no impide que nos podamos aproximar a un conocimiento más o menos fiel al mundo (Tzara habla tanto de facultades "universales" como "cósmicas"), pero esto sería entrando en relación con él, actuando con él y como él. Es así como se obtiene una certidumbre "cósmica" y "precisa" como hacia la que se inclina la obra de Reverdy (*Dada Zürich-Paris*, p. 189). La obra de Reverdy apuesta así por "l'esprit cosmique" (*Ibíd*).

de su deseo por conocer las “leyes esenciales” de la tierra donde vivimos, la encontraremos en su afirmación de un arte venidero que ofrecerá un conocimiento directo del individuo, gracias a la espontaneidad:

> « Je ne veux même pas savoir qu'il y a eu des hommes avant moi . » (DESCARTES), mais quelques lois essentielles et simples, fermentation pathétique et sourde d'une terre solide.[1]
>
> La beauté des satellites — enseignement de lumière — nous contentera, car nous ne sommes Dieu que pour le pays de notre connaissance, dans les lois où nous vivons l'expérience sur cette terre, des deux côtés de notre équateur, dans nos frontières.[2]
>
> La spontanéité... C'est le grand principe du subjectivisme, la noble force de la réalité, la connaissance de l'individu, qui caractériseront l'art à venir.[3]

El conocimiento de las leyes de la tierra, o de la naturaleza así como el del individuo humano, nacen simultáneamente dado que el hombre es un elemento más de la naturaleza, de la diversidad cósmica. Y este conocimiento que se obtiene de un modo activo o creativo, es, a la vez, un modo de encuentro profundo con las cosas, una comunión.

En este sentido, no es sorprendente la insistencia de Tzara en las “leyes de la tierra”. Tzara rechaza las leyes estéticas, no éstas que son fuente de vida y creación.[4] Para Tzara, este conocimiento es, efectivamente fuente del arte, y se refleja en éste. Así, en la obra de Arp:

> Je vois chez Arp: l'ascétisme résultant de la symétrie qu'il s'est imposée avec sévérité, la conviction, la tradition de quelques lignes primitives: la verticale,

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 400.

[2] *O.C.*, t. 1, p. 401. Se observa aquí el carácter radicalmente inmanente y empírico de este conocimiento.

[3] Véase 2.3.2

[4] Como Klee señala, “L’oeuvre croît à sa façon propre à partir de lois générales, universelles.” *Théorie de l’art moderne*, pp. 53-54.

> l'horizontale et quelques diagonales, résultant des lois de la terre...[1]

Podemos ver en esta insistencia en la tierra, en el interés por conocer sus leyes, que son sobre todo, sus fuerzas, algo muy cercano a Nietzsche. Como nos dice Fink:

> ... Nietzsche no concibe la tierra como algo meramente existente … Nietzsche concibe la tierra como un poder creador, como *poiesis*. Y de igual manera ve la definición esencial del hombre en su creatividad, en su libertad creadora. Por ello puede Nietzsche obtener del hombre creador la perspectiva con que penetra en la esencia creadora de la tierra, y, con ello, en el principio cósmico de todas las cosas.[2]

Pero veremos aún una coincidencia más fundamental entre Tzara y Nietzsche, la que ve en el arte conjuntados un conocimiento del mundo en su potencia creadora y la invención de nuevas formas de vida. Como refiere Deleuze: "Chez Nietzsche, nous les artistes = nous les chercheurs de connaissance ou de vérité = nous les inventeurs de nouvelles possibilités de vie."[3]

Inventar nuevas posibilidades de vida, inventar un nuevo hombre, nacido de una nueva relación con el mundo, de un profundo conocimiento del individuo y del mundo, así podríamos formular el envite ético de Tzara y Dadá.

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 554.

[2] Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 91. Diremos también que, en clara sintonía con Nietzsche, Tzara afirmará la nobleza e inocencia de la tierra: "la noblesse de cette terre et ce qu'il y a de plus précieux, sa pureté, son innocence." *O.C.*, t. 5, p. 312.

[3] *Nietzsche et la philosophie*, p. 117. Ya vimos en 2.3.2 como el arte dadá era antes un modo de vida (espontáneo) que un oficio o profesión (así Picabia "écrit sans *travailler*"como Tzara mismo subraya), y que Dadá era una forma de vida intensa. Uno de los aspectos más fundamentales en los que insiste Tzara después de Dadá, es en considerar el arte o la poesía como "manière de vivre". (A este particular, véase sobre todo *O.C.*, t. 4, pp. 369, 406 y *O.C.*, t. 5, p. 379). Manera de vivir implica un modo de sentir, pensar y actuar. En un texto posterior también dice refiriéndose a Matisse: "Et si Henri Matisse peint avec le soleil, ce n'est pas là une béate satisfaction végétative, mais le résultat d'une pensée aigri, d'une sensibilité raisonnante menée jusqu'à ses extrêmes limites de force et d'intensité qui nous enseigne une manière de vivre." *O.C.*, t. 4, p. 532.

3.6 Sensibilidad cósmica y hombre nuevo

¿En qué podría consistir esencialmente este nuevo hombre? Y ¿de qué modo contribuye activamente el artista o el arte cósmico, e incluso, el espectador (quien también participa en este arte) en la construcción de este nuevo hombre? Ahora hemos llegado al momento en que podemos formular estas preguntas primordiales tanto para Tzara como para Dadá.

Empezando por la última cuestión, diremos que lo esencial del arte cósmico no es tanto la expresión acabada o materializada de la obra, sino el proceso mismo de la creación, cuando el artista entra en relación con las fuerzas (fuerzas de los elementos, fuerzas cósmicas: es todo un ejercicio espiritual y material al mismo tiempo). Y es porque lo esencial del arte cósmico radica en este encuentro mismo. Es justamente del encuentro entre las fuerzas o potencias creativas del individuo y del mundo del que nace la obra. La obra de arte cósmica o el arte cósmico —esencialmente abierto a las fuerzas del mundo y del espectador (que aporta sus sensaciones, su propio mundo o fantasía)— es, en suma, un acontecimiento como lo son los artistas cósmicos para Tzara.[1]

En efecto, el espectador, como el artista, forma parte virtual de la obra, la concluye relativamente, introduciendo variaciones sin fin,[2] es una pieza más de la potencia creadora del mundo. Obra abierta, nunca concluida, obra

---

[1] “Rimbaud + Lautréamont + Jarry … parmi les grandes apparitions et événements de la nature” (ver 3.4.5). En ello veremos una proximidad importante con Nietzsche, pues como advierte Fink, para Nietzsche, el arte es “un acontecimiento cósmico”: “Partiendo del instinto artístico del hombre, Nietzsche halló los dos principios metafísicos del mundo y ahora interpreta el arte humano como un acontecimiento cósmico. Mediante el hombre y en él tiene lugar —en cuanto en el arte éste se abre universalmente a los poderes fundamentales de Dionisos y Apolo— un acontecimiento cósmico.” Fink, *La filosofía de Nietzsche*, p. 30.

[2] El mundo que crea el artista no está “definido”, sino que “pertenece” al espectador; la obra de arte es un organismo, abierto a sus “sensaciones momentáneas” (ver 3.4.5). Hay que recordar que no hay diferencia de naturaleza entre el artista y el espectador. Éste último va más lento que el primero, pero en la misma dirección (2.3.1). Todos los individuos son poetas, sólo hay, entre ellos una diferencia de grado, dirá más tarde Tzara: “Tous les individus sont des poètes à des degrés différents”. *O.C.*, t. 5, p. 451.

virtual.[1]

El arte cósmico es un acontecimiento en el que se hallan conjuntadas las fuerzas cósmicas y las creativas del artista y el "espectador". El artista cósmico entra en relación inmediata con las fuerzas cósmicas. Y el espectador, que también entra en relación con ellas —y con sus propias potencias creativas— a través de esta obra abierta, está profundamente implicado en este proceso, es una especie de co-creador. Ahora bien, ¿no es precisamente esa relación inmediata con las fuerzas del mundo y de los otros individuos, lo que Tzara y Dadá buscaban a través del arte? ¿No prefigura, en este sentido este tipo de arte al hombre nuevo? La obra de arte cósmica se podría entender precisamente como la imagen misma de la construcción de un tal hombre y del mundo que le acompaña.

Destacada la condición abierta de la obra y su carácter procesual, por las fuerzas que convoca e intervienen, aún queda por señalar qué transmiten dichas obras.

A este respecto diremos que el arte cósmico trasmite las fuerzas o potencias vitales, las intensidades. El artista presenta en la obra la cantidad de humanidad o la cantidad de vida que lleva dentro de sí, la potencia que ha sabido acumular, esa potencia o intensidad que se expresará de cualquier modo. Recordemos a este respecto, a Rousseau: "la cantidad de humanidad

---

[1] Creemos que más que el cine como afirmaba Walter Benjamin (en "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Oeuvres II*, pp. 203-204), Dadá anticipa lo que se llama arte virtual —que hoy se está desarrollando gracias a la tecnología digital y a las redes informáticas—, arte en el que los collages tienen un papel esencial (copiar, combinar y recrear los elementos esparcidos en las páginas Web), así como el azar, y la participación activa del espectador. De hecho no hay espectador, se trata de una creación colectiva, donde no hay intermediario ni filtro. Se resalta asimismo el carácter procesual de esta creación colectiva (donde la obra en la Red siempre es susceptible de ser transformada por alguien absolutamente desconocido). En este espíritu, si Picabia hace un collage con *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, Tzara introduce *Hamlet* de Shakespeare en su obra teatral *Mouchoir de Nuages*. En efecto, como dice Aragon: "L'acte XII, *Les Remparts d'Elseneur*, est constitué de trois scènes de Shakespeare accolées, dans le texte original. Il s'agit du second Hamlet." (Aragon, *Les collages*, p. 145. Esta obra teatral está en *O.C.*, t. 1, pp. 305-351). Lo que se ha presentado como un simple gesto irreverente (así en Picabia), ¿no es ya el anuncio de un nuevo espíritu, espíritu donde la palabra autor u obra no tienen más que una importancia relativa? La "relatividad de las cosas" es lo que Tzara precisamente quiere poner en escena en esta obra mencionada (véase 2.6.3).

contenida estalla a cualquier precio” (2.3.4). De igual manera la poesía comunica la “cantidad de humanidad” o “elementos de vida” que el artista ha sido capaz de almacenar. La obra es una proyección al mundo de tales elementos, de tales cantidades intensivas:

> La poésie est un moyen de communiquer une certaine quantité d'humanité, d'éléments de vie, que l'on a en soi.[1]

Esta expresión nace de una nueva sensibilidad, una sensibilidad ya poética y cósmica, adecuada a la diversidad cósmica, y que es el resultado ella misma de la aplicación radical del primer principio de lo cósmico. Así, Tzara, en su modo de proceder poético, nos da una nueva definición de sensibilidad como la potencia de “concebir juntos” o simultáneamente los más variados elementos —a los que se les da la misma importancia. Y la poesía, que consistirá en comunicar estos elementos de vida, se proyecta sobre la vida cotidiana, ya no es un producto formal, sino un medio para esta vida:

> Le poème n'est plus sujet rythme rime sonorité: —action formelle. Projetés sur le quotidien, ils peuvent être des moyens dont l'emploi n'est pas réglementé ni enregistré, auxquels je donne la même importance qu'au crocodile, au mineral ardent, à l'herbe. Oeil, eau, balance, soleil, kilomètre et tout ce que je puis concevoir ensemble et qui représente une valeur susceptible de devenir humaine: l a s e n s i b i l i t é.[2]

De este modo de entender la sensibilidad, se deriva, pues una nueva forma de entender la poesía o el arte, pero también lo humano. En efecto, la sensibilidad humana (o lo humano) aparece en este fragmento como la capacidad de concentrar o incorporar los más variados y múltiples elementos de la diversidad cósmica, que son, como hemos visto, tantos elementos de

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 623. En Tzara encontramos también en varias ocasiones las expresión “quantité de vie”. Véase Dadá como cantidad de vida (2.2.2) y la espontaneidad como acelerador de la cantidad de vida (nota de 2.5.3). El artista tiene que concentrar la mayor cantidad de vida posible: “Mais aussitôt qu'une forme humaine est entre les mains d'un artiste, ce qui importe est la quantité de vie qu’il sait accumuler et l'expression qu'il lui donne.” *O.C.*, t. 1, p. 606.

[2] *Dada Zürich-Paris*, p. 167. En otro momento, Tzara expresará esto mismo “Je ne parle pas de la poésie écrite, mais de celle qui est un instrument de vie ... le pouvoir de doser et de communiquer la quantité de facultés humaines accumulée en soi”. *O.C.*, t. 1, p. 260.

vida, de fuerzas o potencias.[1]

Precisamente, los artistas son cósmicos por su capacidad de expresar esta diversidad, su potencia actual y virtual, su potencia de ser afectados por el mayor número de elementos, por la mayor cantidad de fuerzas, fuerzas humanas y no humanas.[2] El hombre es un compuesto de ambos elementos, el nuevo hombre consiste precisamente en eso. El hombre nuevo de Tzara se aproxima así al poeta cósmico Rimbaud y a la idea de superhombre de Nietzsche; "el hombre cargado" de animales, rocas y lo inorgánico, como dice Deleuze:

> Le surhomme, c'est, suivant la formule de Rimbaud, l'homme chargé des animaux même (un code qui peut capturer des fragments d'autres codes, comme dans les nouveaux schémas d'évolution latérale ou rétrograde). C'est l'homme chargé des roches elles-mêmes, ou de l'inorganique...[3]

En el hombre cósmico efectivamente, se reflejan todos los elementos del

---

[1] Si Tzara nos habla de cantidad de vida o de humanidad (o de "facultades humanas", es decir, de potencias humanas), en Nietzsche encontramos expresiones como "cantidad de fuerza" o "cantidad de fuerzas humanas" que no nos parecen muy alejadas del sentido que podría tener en Tzara. Así: "La sélection telle que je l'entends est un moyen d'emmagasiner une énorme quantité de forces humaines, de telle sorte que les générations puissent bâtir sur les fondements posés par leurs aïeux, tant dans les choses extérieures que dans les réalités intérieures et organiques, dans un accroissement de force continu". (*La volonté de puissance II*, IV, 212, p. 336). Y es que en Tzara también hay una clara idea de selección —en vistas a crear una nueva vida—. Más aún, la dictadura del espíritu no tiene otro sentido. Véase nota de 1.6.

[2] Si en el tiempo, en la necesidad de captar las duraciones superiores e inferiores al hombre, veíamos un elemento común a Bergson (en nota de 3.3.3), en la necesidad de captar las fuerzas extrañas al hombre, podemos encontrar un eco con Nietzsche (Véase *Nietzsche et la philosophie*, p. 90). En ambos caso, vemos un impulso común al de Tzara: la necesidad de una perspectiva cósmica que permita superar la condición actual del hombre.

[3] Deleuze, *Foucault*, Les éditions de Minuit, París, 1986, pp. 140-141. Esta cita prosigue así: "(là où règne le silicium). C'est l'homme chargé de l'être du langage (de « cette région informe, muette, insignifiante, où le langage peut se libérer » même de qu'il a à dire)." El superhombre sería el hombre que entra en relación con nuevas fuerzas (con nuevas "forces du dehors"). Entre estas, "celles des agrammaticaux qui prennent leur revanche sur le signifiant" (p. 140). La literatura moderna, nos dice Deleuze, "tend vers une expression atypique, agrammaticale, comme vers la fin du langage" y, entre los ejemplos que nos ofrece de ello, están "les collages de Dada" (*Ibíd*).

mundo, incluidos los no orgánicos (planeta, mineral, etc.). El artista extrae de estos elementos, sus fuerzas vitales, sus intensidades. Y las fuerzas, las intensidades es lo que une a los hombres nuevos más allá de sus diferencias (orgánicas u otras):

> … un type d'homme nouveau se crée un peu partout. — Avec d'insignifiantes variations de race, l'intensité est, je crois, partout la même…[1]

La intensidad revela ya otra manera de entender el hombre como algo no formalizado, sin fronteras estables, como intensidad en encuentro con otras intensidades. El hombre ya no subsiste como la forma-hombre (sea como individuo o especie), sino solamente como grados de fuerza o de intensidad, como nos dice Nietzsche:

> *il n'a pas d' individu, il n'a pas d'espèce, il n'a pas d'identité* – mais rien que des hausses et des chutes d' intensité.[2]

---

[1] Carta a Breton del 21 de septiembre de 1919 en *Dada à Paris*, p. 467. La necesidad del advenimiento de hombres nuevos (y de su existencia inminente o virtual) es expresada por Tzara en varias ocasiones. En esta misma carta dirá: "On écrit aussi parce qu'il n'y a pas assez d'hommes nouveaux, par habitude, on publie pour chercher des hommes". Pero Tzara ya constata su existencia: "Voilà un monde chancelant qui fuie, fiancé au grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté: des hommes nouveaux. Rudes, bondissants". (*Dada Zürich-Paris*, p. 143). La necesidad de un hombre nuevo o de un nuevo modo de entender lo humano, es compartida ampliamente por muchos dadaístas. Véase, Huelsenbeck "El hombre nuevo", *Dadá Documentos*, p. 196 y ss. Véase también el catálogo *Raoul Hausmman*, pp. 240 y 258-259, o Richter, *Historia del dadaísmo*, p. 63, sólo por poner unos ejemplos.

[2] Fragmento de Nietzsche citado por Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, p. 137. ¿Qué otra cosa define específicamente la forma de vida dadá sino la afirmación de la intensidad: "Dada est nôtre intensité"? Dadá no es una intensidad individual sino colectiva (en este contexto se entiende que Tzara exprese su deseo de que el individuo "se détruisit lui-même" o de "devenir *apersonnel*" él mismo. *O.C.*, t. 1, p. 623). Y esta intensidad colectiva dadá, esta sociedad anónima ¿no anuncia la creación virtual de una sociedad de creadores? Tzara, en efecto, verá en Dadá el esfuerzo de actualizar la profecía de otro escritor cósmico: "l'enseignement prophétique de Lautréamont « *la poésie doit être faite par tous, non par un* »". *O.C.*, t. 5, p. 70.

CONCLUSIÓN

Si empezamos esta exposición haciendo un retrato de la humanidad tal y como Tzara la veía en su tiempo, creemos que a lo largo de este mismo trabajo, y en especial, a partir del despliegue del tema cósmico, hemos podido ver cómo Tzara ve factible, la construcción —pues todo es una construcción— de un nuevo hombre, de una nuevo hombre o tipo de hombre que haga cuerpo con la diversidad cósmica. Un hombre que sea capaz de captar la diversidad que lo envuelve y que lo constituye. Una nueva sensibilidad está en el centro de esta transformación, sensibilidad capaz de conocer y acoger los elementos más dispares en su seno. Capacidad de ser afectado por el mayor número de elementos y fuerzas cósmicas.

Y así como la frontera entre arte y vida debe ser franqueada, pues sólo en su confluencia brota la potencia o intensidad, la frontera entre la especie humana y las demás, también debe ser rebasada. De hecho, no hay menos diferencia de naturaleza entre los individuos humanos (“Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité.”) y los otros seres (“Ma soeur racine, fleur, pierre.”). El pensamiento cósmico de Tzara nos aleja de lo que creíamos común, nos aproxima lo que creíamos alejado.

En este pensamiento cósmico la importancia del elemento es grande. Pero es evidente que Tzara no piensa únicamente en los elementos sino en las relaciones entre ellos. En realidad una cosa y otra van juntas. Reivindicar la autonomía del elemento supone liberar a los elementos de las relaciones fijas establecidas entre ellos, de las estructuras que ahogan las fuerzas, las potencialidades de los mismos. Dar autonomía al elemento, implica romper las relaciones —predeterminadas, jerárquicas— establecidas entre las cosas.

No se verá en ello una exigencia sólo aplicada al arte. Los elementos de los que se sirve el artista son los del mundo. Por eso Tzara, al reivindicar la autonomía del elemento, reivindica en el mismo momento la de los individuos, pero también de cualquier otro elemento de la existencia (primer principio de lo cósmico al que se adhiere Tzara).

Sólo rompiendo las relaciones establecidas, las asociaciones estables, se puede pensar en la creación de otro orden de cosas, en la creación de un nuevo

encuentro, un encuentro más fluctífero entre el hombre y el mundo ("intensidad, comunión con la vida"), entre los hombres ("fraternidad", simpatía, amistad), así como del hombre consigo mismo (con su "caos" interior, con el libre ejercicio de sus facultades o potencias, así la fantasía).[1]

El movimiento dadá ofrece una muestra de lo que ocurre si se conjunta todo ello, cómo es posible combinar la independencia individual con la construcción en común de una nueva vida, que pasa por el redescubrimiento de las fuerzas del mundo y de nosotros mismos a un tiempo, así la fuerza espontánea. ¿Qué es Dadá? "Nada", un caos informe que acoge las infinitas variabilidades individuales, un personaje múltiple que se ajusta al devenir del mundo y extrae de éste su máxima potencia. Dadá es una intensidad, un acontecimiento.

No exageramos si decimos que las relaciones que establece Tzara entre algunos elementos (así el hombre y mineral, pero también, entre hombre y máquina) no son más arbitrarias que las relaciones a las que estamos habituados. Al contrario, en su crítica Tzara nos descubría extrañas y fatales relaciones, no menos arbitrarias: así, entre el principio de propiedad y los afectos o la belleza, etc. Al comunicar estos elementos, Tzara precisamente denunciaba su arbitrariedad, pero sobre todo, el espíritu bajo que las ponía en estrecha comunicación: el utilitario espíritu burgués y el instinto de dominación de los intelectuales. Entonces, Tzara nos hablaba de un mundo mal organizado, es decir un mundo compuesto por relaciones funestas que empobrecen la vida. Pero justamente estas relaciones, desde el punto de vista dadá, aparecen como construidas o exteriores, no fatales.[2] No hay ninguna fatalidad, en efecto: "il n'y a pas de lois tout acte nous est permis, employons

---

[1] Otra característica de los artistas cósmicos la constituye esta libertad. Así, Lautréamont: "La liberté de ses facultés, que rien ne lie, qu'il tourne de tous les côtés et surtout envers lui-même". (*O.C.*, t. 1, p. 415). Respecto a la fantasía, Tzara hace un claro llamamiento a ella para la construcción de un nuevo mundo, como vimos en el primer capítulo (1.3): "rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu."

[2] En este modo de ver que las relaciones son exteriores, podríamos ver una cercanía con Hume (Véase G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, p. 68 y ss). Hume no es un autor desconocido para los dadaístas. Max Ernst aproxima su idea de azar a la definida por Hume, y que cita: "el equivalente de la ignorancia en que nos hallamos con respecto a las causas reales de los acontecimientos". Ernst, *Escrituras*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982, pp. 206-207.

tous les moyens, chaque élément nous appelle post coïtum exacte fleur de soleil" dirá Tzara reivindicando la independencia del elemento.[1]

Así pues, todo puede ser compuesto y descompuesto, organizado y desorganizado. Pero el movimiento esencial —destructivo y constructivo a un tiempo— consiste en deshacer las cristalizaciones jerárquicas ("des colonisations cristallisées en corps"[2]), disolverlas, crear nuevos cuerpos, nuevas combinaciones, nuevas constelaciones, variaciones infinitas...[3] Para ello, el azar se destaca como un importante factor ya que puede revelarnos relaciones nuevas, insólitas entre las cosas, relaciones no previstas o preconcebidas. De ahí la invitación de Tzara a dejarse llevar por el azar en la vida y el arte.

Con todo, no se trata únicamente de crear mecánicamente nuevas relaciones; ello no dejaría de ser un juego fútil. Como Tzara advertía, no cualquier relación vale. Antes bien, se trata de encontrar "la relation naturelle, mais cachée et juste, naïvement, sans explication.", que es también el punto donde las fuerzas se acumulan. Se trata, en una palabra, de ser justos con las cosas, de dar a cada cosa su lugar, que no es un lugar fijo, sino el de su máxima potencia o intensidad.[4] Así, el hombre, compuesto de mineral, de raíces, animales, planetas, el negro, etc., es decir, de los más variados elementos cósmicos, ¿no nos revela la relación natural del hombre con todo lo que existe? ¿no es este el punto en el que radica su máxima potencia?

La máxima potencia humana radica, en efecto, en su mayor proximidad con la potencia del mundo: cantidad de vida = cantidad de humanidad. Es en la medida que el hombre sea capaz de descubrir la vida de todo lo que le envuelve, elementos no humanos incluidos, que el hombre puede ser lugar de encuentro activo de las diversas intensidades del mundo, menores y mayores a sí mismo. Es en esa medida que puede constituirse un hombre nuevo, un

---

[1] *Dada Zürich-Paris*, p. 189.

[2] Esta expresión está en *O.C.*, t. 1, p. 554.

[3] Adheriéndose así al movimiento esencial de la vida, a su noble fuerza espontánea y destructiva, fuerzas transformadoras como indica su nobleza.

[4] Para Arp, Dadá "cherche à donner à chaque chose sa place essentielle." *Jours Effeuillés*, p. 63.

hombre cósmico, tan unido a las intensidades diferentes como iguales a las suyas (así, a los otros hombres).

El nuevo hombre, por otra parte, no es menos consciente de la diversidad que lo envuelve y penetra que de la unidad vital e intensiva de todo lo que existe. La sensibilidad cósmica revela ambas cosas (y actúa en consecuencia, uniendo los puntos intensivos, creando intensidades, "variaciones de intensidad"[1]). Pero esta unidad o unión no es transcendente ni inmóvil, antes bien sería una unidad móvil, recreada, irrisoria incluso, una unidad humorística, dado que sus componentes y relaciones son extremadamente heterogéneos y múltiples. Mundo ligero, que da lugar a composiciones fluidas y volátiles.[2] Unidad caótica, que es orden y desorden al mismo tiempo. Mundo ordenado pero abierto, como la obra, a una variabilidad caótica, a fluctuaciones incesantes. Caos productor de orden y desorden, de variaciones ilimitadas... *Dadá*.

---

[1] *O.C.*, t. 1, p. 554.

[2] Parte del carácter humorístico del estilo de Tzara, justamente está constituido por veloces enumeraciones de elementos dispares o por la proliferación de estos elementos yuxtapuestos. Pero, ¿no es esta la esencia del collage? Hay pues un fondo humorístico —y azaroso— en la esencia del collage donde los elementos sin relación se unen.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Tristan Tzara

Tzara, Tristan, *Oeuvres Complètes* (Textos establecidos, presentados y anotados por Henri Béhar), Flammarion, París, 6 tomos:

tome 1 (1912-1924). 1975.

tome 2 (1925-1933). 1977.

tome 3 (1934-1946). 1979.

tome 4 (1947-1963). 1980.

tome 5 (1924-1963). Les Écluses de la Poésie. Appendices. 1982.

tome 6 Le secret de Villon [Contiene Bibliografía], 1991.

Tzara, Tristan, *Dada*, en *Dada Zürich-Paris,1916-1922: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe*, presentación Michel Giroud, trad. Sabine Wolf y Michael Gluck [Reimpresión de las revistas dadaístas publicadas en Zurich y París, entre estos años], Éditions Jean Michel Place, París, 1981.

Tzara, Tristan, *Dada*, Réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara, 2 tomos (t. I: Réimpression de la revue présenté par Michel Sanouillet; t. II: Dossier critique présenté par Michel Sanouillet et Dominique Baudouin), Centre du XXe siècle, Nice, 1976 (t. I), 1983 (t. II).

Tzara, Tristan, *Grains et issues* (Cronología, introducción, bibliografía, dossier, notas por Henri Béhar), Garnier-Flammarion, París, 1981.

Tzara, Tristan, Correspondencia entre Tzara y algunos dadaístas (sobre todo, Picabia y Breton) en Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, “Appendice”, Flammarion, París, 1993.

Tzara, Tristan, “Procès-verbal”, en Marc Dachy, *Tristan Tzara dompteur des*

acrobates, L'Échoppe, París, 1992, pp. 67-70.

Traducciones

Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, trad. Huberto Haltter, Tusquets Editores, Cuadernos ínfimos 33, "Serie los heterodoxos", vol. 10, Barcelona, 1987.

Tzara, Tristan, Manifiestos y otros textos de Tzara, en *Dadá Documentos,* trad. Elena de la Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. Manifiestos (pp. 136-165) "Conferencia sobre dadá" (pp. 178-182), "Dadá en New York" (pp. 185-186).

El Corazón a gas, *La Huída*, en Gian Renzo Morteo, Ippolito Simonis, *Teatro dadá: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara,* trad. José Escué, Barral ed., Barcelona, 1971.

El hombre aproximativo, trad. y prólogo de Fernando Millán, ed. Visor, Madrid, 1975.

Poemas rumanos de Tzara en Darie Novaceanu, *Poesía rumana contemporánea* (edición bilingüe), Barral ed., Barcelona, 1972.

Estudios citados sobre Tristan Tzara

Amiot, Anne-Marie, “Grains et issues: Age d'or, âge d'homme, âge approximatif”, *Mélusine*, n.º VII, 1985, pp. 118-134.

Aragon, Louis, *Les Collages*, Hermann, París, 1980 (1. ed., 1965).

—, “L’homme Tzara”, en *Europe*, n.º 555-556, 1975, pp. 18-31.

Béhar, Henri, “Tristan Tzara o la espontaneidad” en *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barral Editores, “Breve biblioteca de respuesta”, Barcelona, 1971.

—, “Bibliographie” (de Tzara y sobre Tzara), en Tristan Tzara, *Oeuvres Complètes*, tome 6, pp. 565-612.

—, “Chronologie de Tristan Tzara”, en Tristan Tzara, *Oeuvres Complètes*, tome 1, Flammarion, París, 1975, pp. 15-23.

—, “Chronologie” en Tristan Tzara, *Grains et issues*, Garnier-Flammarion, París, 1981, pp. 7-16.

—, “Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et issues*”, en *Mélusine*, n.º V, 1983, pp. 101-114.

Bertetto, Paolo, “Intensità e negazione. Sul discorso di Tristan Tzara”, *Rivista di estetica*, Turin, 1981, vol. 21, n.º 7, pp. 89-111.

Cliché, Anne-Elaine, “La bouche pense. La parole impensable de *L’Homme approximatif* de Tristan Tzara”, *Mélusine*, n.º VIII, 1986, pp. 209-227.

Dachy, Marc. *Tristan Tzara dompteur des acrobates*, L’Échoppe, París, 1992.

Dada Surrealism, n.º4 (Jarry Tzara Art). Sección Tzara [Contiene varios artículos], Queens College Press, New York, 1974, pp.27-72.

Drijkoningen, Fernand “Entre surréalisme et marxisme: Révolution et poésie selon Tzara”, *Mélusine*, n.º I, 1979. pp. 265-279.

Europe (Revue littéraire mensuelle), n.º 555-556 [Dedicado a Tzara, contiene

varios artículos], París, julio-agosto 1975.

Galtsova, Eléna, “*Le Désespéranto*: utopie de l’écriture universelle chez Tzara et Breton”, *Mélusine*, n.º XVII, 1997, pp. 275-292.

Garcia, Germán L., “Lacan saluda a Tristán Tzara”, en VV.AA., *¿Conoce usted a Lacan?*, Paidós, Barcelona, 1995.

Gaucheron, Jacques, “Esquisse pour un portrait”, *Europe*, n.º 555-556, 1975, pp. 33-55.

Gaucheron, Jacques, y Béhar, Henri, “Chronologie de Tristan Tzara”, *Europe*, n.º 555-556, 1975, pp. 231-240.

Hamada, Akira, *Tristan Tzara no yume no shigaku* [La poética del sueño en Tristan Tzara, en japonés], Shichôsha, Tokio, 1999.

—, **“**Formation du langage poétique de *L'Homme approximatif* ”**,** *Jinbun ronshû* (Studies in Humanities: Annual Reports of Departments of Sociology and Humanities), n.º 38, Shizuoka University (Japón), 1987, pp. 111-139.

—, “Conception du « poète maudit » chez Tristan Tzara”, *Jinbun ronshû*, n.º 39, Shizuoka University (Japón), 1988, pp. 77-95.

—, “Comparaison schématique des formules du futurisme et du dadaïsme —note sur le modernisme artistique et littéraire—” *Jinbun ronshû*, n.º 40, Shizuoka University (Japón), 1989, pp. 65-84.

—, “La conception du rêve chez Tristan Tzara”, *Mélusine*, n.º XIII, 1992, pp. 79-88.

Huelsenbeck, Richard, “Tristan Tzara”, en Marc Dachy, *Tristan Tzara dompteur des acrobates*, París, 1992, pp. 23-26.

Ko, Sung-Won, *Buddhist Elements in Dada. A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and their Fellow Poets,* New York University Press, New York, 1977.

Lacôte, René, y Haldas, Georges, *Tristan Tzara* (Choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés, poèmes inédits. Nouvelle édition

entièrement refondu), Editions Pierre Seghers, “Poètes d'Aujourd'hui” 32, París, 1952.

Lista, Giovanni, “Marinetti et Tzara”, *Les Lettres nouvelles*, n.º 2, París, mayo-junio 1972, pp. 82-97.

—, “Tristan Tzara et le Dadaïsme italien”, *Europe*, n.º 555-556, 1975, pp. 173-191.

Mélusine, n.º XVII, “Chassé—Croisé Tzara—Breton”, L'Age d'Homme, “Cahiers du centre de Recherche sur le Surréalisme” (Actos del coloquio internacional París — Sorbona 23-25 mayo 1996. Estudios reunidos por Henri Béhar), Lausanne, 1997.

Ohira, Tomohiko, *Tristan Tzara —Kotoba no yojigen eno ekkyôsha* [Tristan Tzara —Explorador de la cuarta dimensión del lenguaje, en japonés], Gendaikikakushitsu, Tokio, 1999.

Osgood, Eugenia V., “Two Journeys to the End of the Night: Tzara’s « L’homme Approximatif » and Vicente Huidobro’s « Altazór »”, en *Dada Surrealism*, n.º 4, 1974, pp. 57-61.

Papachristos, Katherine, *L’inscription de l’oral et de l’écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Peter Lang “Currents in Comparative Romance Languages and Literatures” n.º 69, New York, 1999.

Peterson, Elmer, *Tristan Tzara, Dada and Surrational Theorist*, Rutgers University, New Brunswich, New Jersey, 1971.

—, “Tirez-pas sur le conferencier! Tristan Tzara and Marcel Duchamp”, *Dada Surrealism*, n.º 4, 1974, pp. 62-65.

Soupault, Philippe “Souvenir de Tristan Tzara”, en *Europe*, n.º 555-556, 1975, pp. 3-7.

—, “Tristan Tzara et la typographie” en “Dada”, en la revista *Jardin des arts*, n.º 89, París, abril 1962, pp. 14-20.

Tison-Braun, Micheline, *Tristan Tzara, inventeur de l’homme nouveau*, Librairie A.-G. Nizet, París, 1977.

Tristan Tzara, le surréalisme et l'internationale poétique (bajo la dirección de Jacques Girault y Bernad Lecherbonnier), [Contiene varios artículos] L'Harmattan, "Itinéraires et Contacts de Cultures", vol. n.º 29, París, 2000.

Vassevière, Maryse, "Breton, Tzara y Aragon: « Les trois camarades »", en *Mélusine*, n.º XVII, 1997, pp. 83-98.

Otras referencias

Antliff, Mark, *Inventing Bergson. Cultural politics and the Parisian avant-garde*, Princeton University Press, New Jersey, 1993.

Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos,* Akal, "Arte y estética" 27, Madrid, 1991.

Arp, Jean, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs 1920-1965* (Prefacio de Marcel Jean), Éditions Gallimard, París, 1966.

Ball, Hugo, *La fuite hors du temps, Journal 1913-1921* (Prefacio de Herman Hesse), Éditions du Rocher, Mónaco, 1993.

Béhar, Henri, *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barral Editores, "Breve biblioteca de respuesta", Barcelona, 1971.

Béhar, Henri, y Carassou, Michel, *Dada. Histoire d'une subversion***,** Fayard, 1990.

Benjamin, Walter, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Oeuvres II, Poèsie et Révolution*, Editions Denoël, París, 1971.

Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F, "Quadrige" 31, París, 1993, 5.ª ed. (1.ª ed., 1888).

—, *L'énergie spirituelle*, P.U.F, "Quadrige" 36, París, 1990 , 3.ª ed. (1.ª ed., 1919).

—, *L'évolution créatrice*, P.U.F, "Quadrige" 8, París, 1994 , 6.ª ed. (1.ª ed., 1907).

—, *La pensée et le mouvant*, P.U.F, "Quadrige" 78, París, 1990, 3.ª ed. (1.ª ed.,1938).

—, *Le rire,* en *Oeuvres*, Édition du Centenaire (textos anotados por André Robinet), P.U.F., París, 1984 (1.ª ed., 1959), pp. 383-485.

—, *Matière et mémoire*, P.U.F, "Quadrige" 29, París, 1990, 3.ª ed. (1.ª ed., 1939).

Brandbury, Malcolm, y McFarlane, James (editores), *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, Londres, 1991.

Breton, André, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, “El Libro de Bolsillo” 388, Madrid, 1987.

Buffet-Picabia, Gabrielle, *Aires abstraites* (Prólogo de Jean Arp), Pierre Cailler éditeur, “Les problèmes de l’art”, Genève, 1957.

Buydens, Mireille, *Sahara. L’esthétique de Gilles Deleuze* (Lettre-Préface de Gilles Deleuze), Librairie philosophique J. Vrin, “Pour Demain”, París, 1990.

Chuang tzu, en Lao tse/Chuang tzu, *Dos grandes maestros del taoísmo* (edición preparada por Carmelo Elorduy, S. J., y que contiene su estudio: “Sesenta y cuatro conceptos de la ideología taoísta de Lao tse y Chuang tzu”), Editora Nacional, “Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales”, Madrid, 1983 (2ª. ed.).

Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972.

Cazaban, Théodore, “Tradition et modernisme: tendances intellectuelles en Roumanie vers 1913”, *L’Année 1913*, Klincksieck, pp. 1131-1140.

Cirlot, Lourdes, *Las claves del dadaísmo*, Planeta, “Las claves del arte”, Barcelona, 1990.

Dachy, Marc, *The Dada movement*, Skira, Genève, 1990.

—, *Dada & les dadaïsmes.Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Gallimard, París, 1994.

Dadá Documentos (introducción y recopilación de Ida Rodriguez Prampolini; con un estudio de Rita Eder), [Contiene documentos de los dadaístas en castellano] Universidad Nacional Autónoma de México, Investigaciones Estéticas, “Monografías del arte/1”, México, 1977.

Dada. Monograph of a movement (Marcel Janco y Hans Bollinger coeditores), Willy Verkauf, New York, Londres, 1975.

Davies, Ivor, "Western european art forms influenced by Nietzsche and Bergson before 1914, particularly italian futurism and french orphism.", *Art International*, 19/3, marzo 1975, pp. 49-55.

Deleuze, Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, con Claire Parnet. Realizador: Pierre-André Boutang, Sodaperaga, Vidéo Editions Montparnasse, 1996.

—, *Le bergsonisme*, P.U.F., "le philosophe", París, 1991 (1ª. ed., 1966)

—, *Cinéma 1: L' Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, "Critique", París, 1983.

—, *Cinéma 2: L' Image-temps*, Les Éditions de Minuit, "Critique", París, 1985.

—, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, París, 1986.

—, *Nietzsche et la philosophie*, P.U.F., París, 1991 (1.ª ed., 1962).

—, *Nietzsche*, P.U.F, "Philosophes", París, 1992 (1.ª ed., 1965).

—, "Pensée nomade", en *Nietzsche aujourd'hui?, tome 1: Les Intensités.* UGE, "10/18", 1973, pp.159-174.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, *L'Anti-oedipe, Capitalisme et schizophrénie* (Nouvelle édition augmentée), Les Éditions de Minuit, "Critique", París, 1972/1973.

—, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, "Critique", París, 1980.

—, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, "Critique", París, 1991.

Deleuze, Gilles, y Parnet, Claire, *Dialogues*, Flammarion, "Champs" 343, París, 1996.

Eder, Rita, "Hugo Ball y la filosofía de Dadá" en *Dadá Documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, pp. 57- 113.

Encyclopédie philosophique universelle II. Les notions philosophiques, tomos 1 y 2, P.U.F., París, 1990.

Ernst, Max, *Escrituras*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía* (Nueva edición actualizada por la Cátedra Ferrater Mora bajo la dirección Josep-Maria Terricabras), t. III, Ariel, Barcelona, 1994.

Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Editorial, "Alianza Universidad" 164, Madrid, 1984.

Foulquié, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, P.U.F., París, 1992 (1.ª ed., 1962).

Garcia Gual, Carlos, *La secta del perro*, Alianza Editorial, "El Libro de Bolsillo" 1250, Madrid, 1993.

Haftmann, Werner "Posfacio" en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, Londres, 1965.

Hauser, Arnold, *Sociología del arte*, 5 vols., ed. Labor, "Guadarrama/Punto Omega", Barcelona, 1973.

Hausmann, Raoul, *Courrier Dada* (nouvel édition établie, augmenté et annotée par Marc Dachy), Éditions Allia, París, 1992.

Raoul Hausmann [Catálogo que contiene textos de Hausmann en las páginas centrales], IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1994.

Holz, Hans Heinz, *De la obra de arte a la mercancía*, Ed. Gustavo Gili, S.A., "Punto y Línea", Barcelona, 1979.

Hollingsworth Deudon, Eric, *Nietzsche en France, L'Antichristianisme et la Critique, 1891-1915* (Prefacio Michel Guérin), University Press of America, Washington, 1982.

Huelsenbeck, Richard, ed. [pour le comité central du mouvement dada allemand], *Almanach Dada*, Edición bilingüe francés-alemán, trad. de Sabine Wolf, notas de Sabine Wolf y Michel Giroud, Éditions Champ Libre, París,

1980 (1.ª ed. alemana: 1920).

—, *En avant Dada. L'histoire du dadaïsme* (trad. del alemán y notas de Sabina Wolf), Éditions Allia, París, 1983. (1ª. ed. alemana: 1920).

—, "El hombre nuevo" (1917) en *Dadá Documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, pp. 196-200.

—, "Dada and Existentialism" (1957) en *Dada. Monograph of a movement*, Willy Verkauf, New York, Londres, 1975, pp. 31-37.

Hugnet, Georges, *La aventura dadá, Ensayo, diccionario y textos escogidos*, prólogo de Tristan Tzara (trad. de Maria de Calonje y Mariano Antolin Rato), Ediciones Júcar, "La vela latina" 3, Madrid, 1973.

Janco, Marcel, "Creative Dada" en *Dada. Monograph of a movement,* Willy Verkauf, New York, Londres, 1975, pp. 18-30.

—, "Dadá a dos velocidades", *Dadá Documentos,* Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, pp. 189-191.

Janco, Marcel, y Bollinger, Hans (coeditores), *Dada. Monograph of a movement*, Willy Verkauf, New York, Londres, 1975.

Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*, P.U.F., "Quadrige" 111, París, 1989 (1.ª ed.,1959).

Japon des avant-gardes, 1910-1970 [Catálogo], Éditions du Centre Pompidou, París, 1986.

Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Denoël, "folio/essais" 322, París, 1999.

Klossowski, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux* (Nouvelle édition revue et corrigée), Mercure de France, París, 1969.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* "Quadrige", P.U.F., París, 1993, 2 vol. (1.ª ed., 1926).

Linhartova, Vera, *Dada et surréalisme au Japon*, Publications orientalistes de France, París, 1987.

Locke, John, *Segundo ensayo sobre el gobierno civil* en John Locke, *Dos ensayos sobre el gobierno civil* (Edición de Joaquín Abellán), Espasa Calpe, "Austral", Madrid, 1997.

Lawrence, D.H., "Le chaos en poésie", en *D.H. Lawrence*, Éditions de l'Herne, "Cahiers de l'Herne", París, 1988, pp.189-191.

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo, en Oeuvres philosophiques complètes* (textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. de Jean-Claude Hémery), t. VIII (*Le Cas Wagner, Crépuscule des Idoles, L'Antéchrist, Ecce Homo, Nietzsche contre Wagner*), Gallimard, París, 1974, pp. 237-341.

—, *La volonté de puissance*, *Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, Le livre de poche n.º 4608, "Classiques de la philosophie", París, 1991 [trad. de Henri Albert basada en la 1.ª ed. alemana de 1901, de C.G. Naumann].

—, *La volonté de puissance*, t. I y II (Texto establecido por Friedrich Würzbach. Trad. de Geneviève Bianquis), Ed. Gallimard "Tel" 259 y 260, 1995.

—, *Par-delà bien et mal*, *La généalogie de la morale*, en *Oeuvres philosophiques complètes* (textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien), t. VII, Gallimard, París, 1971.

Nolte, Ernst, *Nietzsche y el nietzscheanismo*, Alianza Editorial, "Alianza Universidad", Madrid, 1990.

Richter, Hans, *Historia del dadaísmo*, Ediciones Nueva Visión, "Ensayos", Serie Arte y estética, Buenos Aires, 1973.

—, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, Londres, 1965.

Picabia, Francis, *391*, *Revue publiée de 1917 à 1924* (Reedición integral presentada por Michel Sanouillet), Éditions Pierre Belfond, "Le terrain vague", París, 1975.

Pierre, José, *Le Futurisme et le Dadaïsme*, *Histoire générale de la peinture*, tome XX (Introducción de Philippe Soupault), Editions Rencontre Lausanne,

París, 1966.

Ribemont-Dessaignes, Georges, *Dada* (manifestes, poèmes, articles, projets 1915-1930). Presentado por Jean-Pierre Begot. Champ Libre, París, 1974.

Sanouillet, Michel, *Dada à Paris* (Nueva edición revisada, corregida y establecida por Anne Sanouillet), Flammarion, París, 1993.

Schwitters, Kurt, *Kurt Schwitters* [Catálogo con algunos textos del autor], Fundación Juan March, Madrid, 1982.

—, *Kurt Schwitters* [Catálogo con textos críticos y del autor], Éditions du Centre Pompidou, París, 1994.

Takahashi, Shinkichi, “Dada to Zen” [Dadá y el zen, en japonés] en la revista *Eureka*, vol. 11-4, Tokio, 1979, pp.13-7.

Zourabichvili, François, *Deleuze: une philosophie de l'événement*, P.U.F., París, 1994.